SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST FÜR ALLE

ACHTUNDVIERZIGSTER JAHRGANG
1932—1933

MÜNCHEN 1933 / F. BRUCKMANN AG.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Inhalts-Verzeichnis

I. Text

Größere Aufsätze

Seite

Antonsson, Oscar. Der schwedische Bildhauer Ivar Johnsson 12

Baum, Julius. Deutsche romantische Malerei der Gegenwart 46
— — Edwin Scharffs Ehrenmal für Neu-Ulm 55
Beringer, J. A. Professor Albert Lang 85 Jahre 88
— — Karl Mader 221
Birkenbihl, Michael. Plastische Arbeiten von Mauritius Pfeiffer 147
Born, Wolfgang. Österreichische Maler im Salzkammergut 282
Böttcher, Otto. Unbekannte Werke von Ph. O. Runge 276
Brauer, Ernst Hannes. Über den Bildhauer Lorenz Zilken 134
Brendel, Otto. Die schönsten Antikenfunde des letzten Jahrzehnts 170
Breuer, Peter. Zu den Bildern von Joseph Pilartz 62
Briner, E. Neue Brunnen in Zürich 234
— — Paul Bodmers Wandbilder im Fraumünster-Kreuzgang in Zürich . 331
— — Der Bildhauer Eduard Bick . . 373
Busch, Harald. Werner Bley 24
— — Über Paul Baum 264

Cohen, Walter. Carl Justi und die moderne Kunst 156

Eberlein, Kurt Karl. Die Entstehung der Schwarzweiß-Ausstellungen . . 118
Egger, C. Henri Rousseau-Ausstellung in der Basler Kunsthalle 225
Ehl, Heinrich. Kunstsoziologische Bemerkungen. Zu den Hamburger Wandbildern 230
Ehrlich, Georg. Über Porträtplastik. I. Teil 254
— — Über Porträtplastik. II. Teil . . 280

Fechner, Hanns. Stil 320
Fischer, Karl J. Das Haus der deutschen Kunst in München 368
Fischer, Theodor. Um das Bauhaus . 30
Friedrich, Paul. Musikalische Griffelkunst. Zu Max Klingers »Brahms-Phantasie« 263

Gebhart, Hans. Heinrich Moshage . 302
Gehrig, Oscar. Guido Joseph Kern . 314
Geiger, Willi. Vom künstlerischen Nachwuchs. Ein Vortrag 120
Gervais, Otto R. Van-Gogh-Anekdoten 112
Göbel, O. Bilder deutscher Romantiker kehren nach Deutschland zurück . 193

Heilmaier, Hans. Jean Dunand, ein moderner Meister dekorativer Kunst 206
Heimeran, Ernst. Bilderdiebstähle . . 40
Heise, Carl Georg. Mosaiken von Frans Masereel 81
Hellwag, Fritz. Ein Familiengrab von Carl Mauve 192
Herzberg, Günther. Abstrakte Malerei? 352
Hoeltje, Georg. 101. Große Frühjahrsausstellung im Kunstverein Hannover 256
Hölzel, Adolf. Vom Wesen der Kunst 312
Huschke, Konrad. Max Klinger und Johannes Brahms 257

Joffe, M. Moderne isländische Malerei 109

Kiener, Hans. Zum modernen Kirchenbau I 26
— — Frauenbildnisse aus 75 Jahren . 33
— — Zum modernen Kirchenbau II . 161
Kroll, Bruno. Richard Knecht 65
— — Ludwig von Herterich † 152
— — Der Entwurf O. Bieber- und J. Wackerle zum Reichsehrenmal in Berka 212
— — Von der künstlerischen Freiheit. Kann und darf der Künstler frei sein? 287
— — Die Erste Staatliche Kunstausstellung München 1933 355
Kubin, Alfred. Dämmerungswelten . . 340

Lang, Oskar. Matthias May 348
Lasch, Bernd. Der Landschafter Ernst Schumacher-Salig 97
Linde, Franz. Wilhelm Kohlhoff . . . 188
Lützeler, H. Peter Terkatz 115

Matt, Hans von. Eine moderne Brunnenanlage in Bern 102
Meinhof, Werner. Franz Radziwill . . 201
Michel, Wilhelm. Neue Beziehung zwischen Kunst und Religion 90
— — Die neue Stunde in der Kunst . 129
Möhle, Hans. Plastik von Silvie Lampe-v. Bennigsen 272
Münch-Khe, Willi. Freude des Schaffens 56

N. N. Um das Bauhaus 30
— — Bedeutsame Neuerwerbung einer Antike durch das Neuyorker Museum 128
— — Künstleranekdoten 176
— — Bilder deutscher Romantiker kehren nach Deutschland zurück . . . 193
— — Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern im Münchner Dom . . 220
— — Die Handschrift des Künstlers . 240
— — Zum künstlerischen Schaffen Walther Klemms 251
— — Moderne Malerei in Kanada . . 343
— — Zur Eröffnung der Ersten Staatlichen Kunstausstellung München 1933 353
— — Die Ausstellung der Berliner Sezession 382

Osborn, Max. Das »Astronomische Schachspiel« von Max Esser 216
Ottmann, Franz. Die Herbstausstellung der Wiener Secession 130
— — Thematische Ausstellungen . . 296

Pels-Leusden, Hans. Die Bedeutung des Kunstunterrichts an den höheren Schulen 73
Pfister, Rudolf. Kunst und Künstler in Not 107
Plesch, Johann. Über Slevogt 208
Posse, Hans. Ein Damenbildnis von Ferdinand von Rayski 312

Renner, Paul. Moderne Photographie: Theaterreportage von Trudy Fuld . 21
Renner, Paul. Arbeiten von Dr. Paul Wolff 106
Riedrich, Otto. Nationale und internationale Kunst 136
Roh, Franz. Edgar Ende 122

Schinnerer, Adolf. Zu den Bildern von Walther Teutsch 289
Schultz, Sigurd. Einar Utzon Frank . 195
Schürer, Oskar. Picassos Ovid-Illustrationen 58
— — Kunst der Sudetendeutschen . . 126
Schürmeyer, Walter. Hundert Jahre Frankfurter Kunst (1832—1932) . . 86
Straus-Ernst, Luise. Max Stern . . . 60

Tietze, Hans. Der mexikanische Maler José Clemente Orozco 138
— — Dürers »Rosenkranzfest« 306

Uhde-Bernays, Hermann. Bemerkungen über die Internationale Kunstausstellung in Venedig 1
— — Die große Manet-Ausstellung in Paris 177
Unold, Max. Zum Problem »Malerei und Architektur« 381

Valentien, F. C. Form-Kultur in der neuesten Malerei 299

Werner, Bruno E. Dem Gedächtnis Max Slevogts 51
— — Lesser Ury 73
— — Die Herbstausstellung der Preußischen Akademie 91
Wilm, Hubert. Neue Arbeiten von Ferdinand Liebermann 185
— — Veit Stoß. Zur 400. Wiederkehr seines Todestages 321
Wolf, Georg Jacob. Zu Zeichnungen Alfred Kubins 334

Zoege von Manteuffel, K. Robert Sterl und seine Zeichenkunst 246

Namen-Verzeichnis

Seite

Alt, Rudolf von 282
Altdorfer, Albrecht 241

Barlach, Ernst 91
Bassano, Jacopo 241
Bauer, Bettina 284
Baum, Paul 264
Baumeister, Willi 86
Becker, Jakob 86
Beckmann, Max 86
Belling, Rudolf 96
Bick, Eduard 373
Bieber, Oswald 212
Bley, Werner 24
Bodmer, Paul 331
Botticelli, Alessandro 240
Brahms, Johannes 257, 263
Burger, A. 86

Cézanne, Paul 176
Corinth, Lovis 241

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NAMEN-VERZEICHNIS — ORTSVERZEICHNIS — BILDER

Seite
Corot, Camille 176
Courbet, Gustave 176

Dausch, Konstantin 377
Dazzi, Arturo 1
Delacroix, Eugène 249
Dielmann, J. D. 86
Dix, Otto 95
Dunand, Jean 206
Dürer, Albrecht 240, 241, 306

Ehrlich, Georg 284
Elkan, Benno 87
Ende, Edgar 122
Engel, K. 86
Esser, Max 216

Faistauer, Anton 282
Fischer, Theodor 31
Frank, Einar Utzon 195
Fuld, Trudy 21

Gainsborough, Thomas 40
Geiger, Willi 120
Giorgione 241
Gogh, Vincent van 113
Greco 241
Grünewald, Matthias 241

Habermann, Hugo von 38
Haller, Hermann 239
Hals, Frans 243
Harta, Felix 286
Herter, Hermann 239
Herterich, Ludwig von 152
Hofer, Karl 93
Holbein d. J. 240
Hubacher, Hermann 239
Huber, Ernst 283
Hübner, Ulrich 93
Hünerwadel, Arnold 239

Jacobi, Otto 343
Jaeckel, Willy 38
Johnsson, Ivar 12
Jonsson, Einar 109
Justi, Carl 156

Kappeler, Otto 239
Kaulbach, F. A. 36
Kern, Guido Joseph 314
Kiesling, Moise 10
Kirchner, Ernst Ludwig 92
Kitt, Ferdinand 283
Kjarval, S. 110
Klemm, Walther 251
Klimsch, Fritz 96
Klimt, Gustav 282
Klinger, Max 257, 263
Knecht, Richard 65
Koblhoff, Wilhelm 188
Kraus, August 96
Kreighoff, Kornelius 343
Krüger, Franz 35
Kubin, Alfred 334
Kunz, Werner F. 239

Lampe-v. Bennigsen, Silvie 272
Lang, Albert 88
Laske, Oskar 284
Lenbach, Franz von 36

Seite
Leonardo da Vinci 43, 241
Lerch, Franz 284
Liebermann, Ferdinand 185
Liebermann, Max 95
Lionardo s. u. Leonardo da Vinci
Lorrain, Claude 241

Mader, Karl 221
Mandelsloh, Ernst Aug. v. 284
Manet, Edouard 177, 241
Marées, Hans von 241
Masereel, Frans 81
Matisse, Henri 9
Matt, Hans von 102
Mauve, Carl 192
May, Matthias 348
Merling, Paul 96
Mies van der Rohe 30, 31
Milles, Carl 12
Montanari, Giuseppe 9
Moshage, Heinrich 302
Müller, Viktor 86
Münch-Khe, Willi 56

Nowak, Willy 126

Oppi, Ubaldo 9
Orlik, Emil 95
Orozco, José Clemente 138

Pacher, Michael 287
Partikel, Alfred 95
Pfeiffer, Mauritius 147
Picasso, Pablo 58, 243
Pilartz, Joseph 62
Poussin, Nicolas 241
Purrmann, Hans 93

Radziwill, Franz 201
Raffael 240
Rayski, Ferdinand von 312
Rembrandt van Rijn 45, 241
Rethel, Alfred 86
Rousseau, Henri 225
Rubens, P. P. 241
Runge, Philipp Otto 276

Scharff, Edwin 55
Scheibe, Richard 87
Schevings, Gunnlögur 110
Schmidt-Rottluff, Karl 92
Schumacher-Salig, Ernst 97
Schwind, Moritz von 86
Seiffert-Wattenberg 256
Sergel, Johan Tobias 20
Slevogt, Max 51, 208
Stefánsson, Jón 110
Sterl, Robert 246
Stern, Max 60
Stoß, Veit 321
Sutter, H. 86

Terkatz, Peter 115
Teutsch, Walther 289
Thoma, Hans 86
Thorwaldsen 109
Tintoretto, Jacopo 241
Tizian 241
Troost, Paul L. 355, 368

Ury, Lesser 74

Seite
Veronese, Paolo 241

Wackerle, Josef 212
Wagner, Erich 286
Weinhold-Calw, Kurt 95
Wickenburg, Alfred von 286
Winter, H. 87
Wolff, Paul 106

Zilken, Lorenz 134
Zügel, Heinrich v. 360
Zülow, Franz von 284

Orts-Verzeichnis

Seite
Basel. Henri Rousseau-Ausstellung in der Kunsthalle . . . 225
Berka. Der Entwurf Bieber-Wackerle zum Reichsehrenmal . . . 212
Berlin. Die Herbstausstellung der Preußischen Akademie . . . 91
— — Neuerwerbungen der Nationalgalerie . . . 370—372
— — Die Ausstellung der Sezession . 382
Bern. Eine Moderne Brunnenanlage von Hans von Matt . . . 102
Brooklyn USA. Gestohlene Gemälde aus dem Museum . . . 320

Dessau. Um das Bauhaus 30

Frankfurt a. M. Hundert Jahre Frankfurter Kunst (1832—1932) 86

Hamburg. Kunstsoziologische Bemerkungen zu den Hamburger Wandbildern . . . 230
Hannover. 101. Große Frühjahrsaustellung im Kunstverein . . . 256

München. Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern im Dom 220
— — Zur Eröffnung der Ersten Staatlichen Kunstausstellung 1933 . . . 353
— — Die Erste Staatliche Kunstausstellung 1933 . . . 355
— — Das Haus der deutschen Kunst 368

Neuyork. Bedeutsame Neuerwerbung einer Antike durch das Museum . . 128
Nürnberg. Veit-Stoß-Ausstellung. Zur 400. Wiederkehr seines Todestages . 321

Paris. Die große Manet-Ausstellung 177

Ulm. Ausstellung »Deutsche romantische Malerei der Gegenwart« . . . 46
— Edwin Scharffs Ehrenmal für Neu-Ulm 55

Venedig. Bemerkungen über die Internationale Kunstausstellung 1

Wien. Herbstausstellung der Sezession 130

Zürich. Neue Brunnen 234
— Paul Bodmers Wandbilder im Fraumünster-Kreuzgang 331

II. Bilder

Seite
Antikenfunde. Rotfiguriger Krater . . 170
— Löwenkopf vom Tempel zu Himera 171
— Bronzestatue vom Kap Artemision 172
— Kopf der Statue vom Kap Artemision . . . . geg. 172
— Kolossalkopf des Kaisers Trajan . 173
— Sarkophag aus der Pretestata-Katakombe 174
— Bronzestatue aus Marathon 175
Arthur, Davies B. Die Quelle 9

Barlach, Ernst. Lesende Mönche . . 92
— Bettler. Detail Kopf 93

Seite
Basilides, Barna. Fischerfamilie . geg. 1
Baum, Paul. Toskanische Landschaft im Spätherbst 265
— — Holländische Landschaft 266
— — Dorfstraße in Holland 266
— — Toskanischer Weinberg 267
— — Anhöhe bei San Gimignano . . 268
— — Aus San Gimignano 269
— — San Gimignano im Winter bei Vormittagssonne 270
— — Hessische Landschaft im Juni . 271
Bernard, Joseph. Junge Bacchantin . 3
Bernardi, D. de. Grauer Tag 11

Seite
Berndl, Richard. Entwurf zur St.-Vinzenz-Kirche für München 31
Bestelmeyer, German. Inneres der Anstaltskirche Neuendettelsau 27
— — Evang. Kirche, Prien am Chiemsee 29
— — Evang. Kirche, München-Westend 164
— — Gustav-Adolf-Kirche, Nürnberg 167
Bick, Eduard. Brunnen in Zürich . . 373
— — Mädchen 374
— — Schreitende 375

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite

Bick, Eduard. Porträtbüste Baron August von der Heydt 375
— — Brunnen in Zürich 376
— — Weiblicher Torso 377
Bieber, Oswald E. Johanneskirche, Augsburg 169
Bieber, Oswald und Josef Wackerle.
— — Entwurf zum Reichsehrenmal. Außenansicht 212
— — Gedächtnis- und Ehrenhalle . . 213
— — Ehrenmal 213
Blechen, Carl. Mädchen im Park . . 194
Bley, Werner. Gehöfte im Nebel . . . 24
— — Landschaft bei Ording 25
Blöndal, Gunnlögur. Siglu-Fjord . . . 111
Bock, Ludwig. Kamelienstock 361
Bodmer, Paul. Wandgemälde im Fraumünster-Kreuzgang in Zürich . . . 331
— — Die Taufe im Walde . . . 332, 333
Boßlet, Albert. Herz-Jesu-Kirche, Aschaffenburg 30
— — Kath. Kirche Altenhain i. T. 161, 169
Bräuning, Fritz. Evangelische Kirche auf dem Tempelhofer Feld, Berlin . 165
Buchner, Georg. Damenbildnis . . . 44
— — Kath. Kirche in Obermenzing, München 168
Buisseret, Louis. Frauenbildnis . . . 8
Bürgers, Felix. Winter im Dachauer Moos 355

Carena, Felice. Mädchen unter Haustüre 156
— — Familienbildnis 157
— — Die Malschule 158, 159
Carus, Carl Gustav. Wanderer am Stadttor . . . . geg. 193

Dausch, Konstantin. Hirte 377
Dazzi, Arturo. Stilleben mit Fischen . 1
Dix, Otto. Selbstbildnis 1912 48
Dunand, Jean. Vierteiliger Wandschirm »Enten« 206
— — Sechsteil. Wandschirm »Fische« 207
— — Büffel 208
— — Bäume 209
— — Vierteiliger Wandschirm »Wellen und Vögel« 210
— — Vierteiliger Wandschirm »Jagd« 211
Dürer, Albrecht. Das Rosenkranzfest, Gesamtbild 307
— — Das Rosenkranzfest, Details 308—310

Ehrlich, Georg. Knabenbildnis . geg. 225
Ende, Edgar. Das Zelt 122
— — Aquarium 123
— — Allegorie 123
— — Das Gewitter 124
— — Verschollen 125
Esser, Max. Astronomisches Schachspiel. Das Brett mit Figuren . . . 216
— — Goldene Partei, Hauptfiguren . 217
— — Goldene Partei, Bauern 217
— — Schwarze Partei, Hauptfiguren . 218
— — Schwarze Partei, Bauern 218

Fahrenkamp, Ernst. Marienkirche Mülheim-Ruhr . . . . geg. 161
Fischer, Alexander. Wastl aus dem Münchner Tierpark 367
Fitzgerald, Lionel L. Winterlandschaft 347
Fohr, Carl Ph. Ritt durch den Wald . 371
Frank, Einar Utzon. Aphrodite . . . 195
— — Meine Tochter Brigitte 196
— — Kniende Venus 197
— — Apollo 198
— — Schlangenbeschwörer 199
— — Türrelief 200
— — Mädchen mit Spiegel 200
Friedrich, Caspar David. Ausblick ins Elbtal 87
— — Weiden im Mondschein 193
Friedrich, Hermann. Metallarbeiten (Tiere, Skiläufer usw.) . . . . 378—380
Führich, J. von. Joseph und Maria in Bethlehem 372
Fuld, Trudy. Theaterreportage: Aus »Cyankali« 22
— — Theaterreportage: Aus »Dreigroschenoper« 23

Gablonski, Fritz und Wolfgang Vogl. Friedhofskapelle bei Grünwald, München 32

Seite

Geiger, Willi. Aus der Radierungsfolge zu Gedichten von Goethe . . . 120, 121
Gestohlene Gemälde aus dem Brooklyner Museum 320
Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern im Münchner Dom 220
Grimm, W. Wandbild in der Schule beim Pachthof, Hamburg 233

Habermann, Hugo von. Die Mutter des Künstlers 41
Hagemeister, Karl. Seerosen 299
Haller, Hermann. Bassin mit plastischer Figur im Belvoirpark, Zürich . . . 238
Harta, F. A. Frau Mitschiko Meinl . . 45
Harth, Philipp. Hyäne 384
Hauth, Emil van. Schnee in Berlin-Westend 382
Heinsdorff, Emil Ernst. Im schönsten Wiesengrunde 49
Herter, Hermann. Brunnen in Zürich 240
Herterich, Ludwig von. Pro mundi vita 152
— — Ulrich von Hutten 153
— — Dame mit Hunden 154
— — Der Morgen 155
Holzmeister, Clemens. Klosterkirche Hermeskeil-Trier 162
Huber, Ernst. Wolfgangsee am Abend 133
— — Salzkammergut-Landschaft . . . 284
Hübner, Ulrich. An der Planitz, Potsdam 94
Huggler, Arnold. Rehbrunnen in Zürich 235
Hugo, Hasso von. Stilleben 383
Hünerwadel, Arnold. Manessebrunnen in Zürich 239

Jackson, A. Y. Hütten im Schnee . . 347
Jacobi, Rudolf. Platz in Coevorden . . 94
Jaeckel, Willy. Die Gattin des Künstlers 43
Jarocki, Wladyslaw. Wintersonne . . 7
Johnsson, Ivar. Die Erde . . . . geg. 12
— — David 13
— — Mädchen auf Delphin 14
— — Venus und der sterbende Adonis 15
— — Denkmal für umgekommene Seeleute. Modell 16, 17
— — Skizze zu einem Denkmal für den Polarforscher Nordenskiöld . . 18
— — Mutter und Kind 19
— — Betendes Mädchen 20

Kanadische Malerei . . . . . . 343—347
Kappeler, Otto. Brunnen in Zürich . . 237
Keller, Albert von. Die Gattin des Künstlers 38
Kern, Guido Joseph. Aus dem Strandbad Wannsee 314
— — Kohlfelder im Spreewald 315
— — Garten im Frühling 316
— — Lilien in blauem Krug 317
— — Fischerkate auf Langeoog . . . 318
— — Aus dem Strandbad Wannsee . 319
Kitt, Ferdinand. Bei der Sägemühle 130
— — Blumen 132
— — Bucht am Wolfgangsee 286
Klemm, Walther. Noah geht aus der Arche 251
— — Eisfischer 252
— — Hochwasser 253
— — Der hl. Franziskus predigt den Tieren 254
— — Flucht nach Ägypten 255
— — Kai in Venedig 256
Klinger, Max. Aus der »Brahms-Phantasie«. Evokation . . . . . . geg. 257
— — Des Prometheus Befreiung . . . 258
— — Entführung des Prometheus . . 259
— — Tod und Mädchen. Zu Hölderlins »Schicksalslied« 260
— — Der Freudentanz 261
— — Der Aufstand der Titanen . . . 262
Klotz-Dürrenbach, Theodor. Croquetspieler 131
Knecht, Richard. Maske des Bildhauers Funk . . . . geg. 65
— — Kinderköpfchen 65
— — Kunstmaler Ligges 66
— — Büste Frau Prof. Bilfinger . . . 67
— — Torso 69
— — Kunstmaler Jutz 70
— — Hl. Christophorus 71
— — Kunstmaler Carl Schwalbach . 72
— — Mädchen, Haare flechtend . . . 73
— — Porträt Bildhauer Henke 366

Seite

Kohlhoff, Wilhelm. Überfahrt 189
— — Schloß und Dom in Berlin . . 190
— — Pariser Vorstadt 191
Kokoschka, Oskar. Bildnis Karl Moll 6
König, Leo von. Die Gattin des Künstlers 42
Kraus, August. Marianne Winkelstern 95
Kronenberg, Fritz. Wandgemälde in der Volksschule Osterbrook, Hamburg 230
Krüger, Franz. Ausschnitt aus dem Bild »Parade auf dem Opernplatz, Berlin« 35
Kubin, Alfred. Verrufener Ort 335
— — Unglück über Unglück 336
— — Vor dem Abgrund 337
— — Flucht nach Ägypten 338
— — Guter Fischfang 338
— — Sturm über Asien 339
— — Haus im Moor 340
— — Tigerjagd 341
— — Scheideweg 342
Kunz, Werner F. Brunnen in Zürich 234
Kurz, Michael. St. Anton in Augsburg, mit Pfarrhof 28
— — St. Anton in Augsburg. Seitenansicht . . . . geg. 28
Kurz, Michael und Th. Wechs. St.-Josefs-Kirche, Memmingen 26
Kurz, Otto Orlando. Inneres der St.-Gabriels-Kirche in München 168

Lampe-v. Bennigsen, Silvie. Selbstporträt 272
— — Hl. Rochus mit Engel und Hund 273
— — Schreitendes Paar 274
— — Der tote Dichter Henry v. Heiseler 275
Lang, Albert. Ruine im Abendschein 88
— — Spaziergang 89
Lang, Andreas. Weibliche Figur . . . 367
Lang, Georg Johann. Weihnachtsgruppe 90
Laske, Oskar. Der Hallstätter See . . 282
— — Vom Weg nach Ober-Tressen . 283
Lauterburg, Martin. Stilleben mit dem Künstler 5
Leibl, Wilhelm. Gräfin Treuberg . geg. 33
— — Dame in Schwarz 37
Lenbach, Franz von. Frau Mouchanoff 36
Lenk, Franz. Sächsisches Dorf im Winter 300
— — Reichenau im Bodensee 301
Ley, Hedwig Maria. Bildnisbüste Adolf Hitler 358
Liebermann, Ferdinand. Bildnis einer jungen Frau 185
— — Intuition 186
— — Abwehr 187
Lismer, Arthur. Dorf am Meer . . . 343
Löwengard, Kurt. Teilstück eines Triptychons 231

Mader, Karl. Gang nach Emmaus . . 221
— — Der Künstler und seine Modelle 222
— — Überfahrt 223
— — Dämmerung 224
Mandelsloh, E. A. von. Blick auf St. Gilgen am Wolfgangsee 285
Manet, Edouard. Knabe mit Kirschen 177
— — Die Malerin Eva Gonzalès . . . 178
— — Der Hafen von Boulogne bei Nacht 179
— — Toter Torero 180
— — Junge Frau mit schwarzem Hut 180
— — Die Eltern des Künstlers . . . 181
— — Junger Mann in spanischem Kostüm 182
— — Skizze zum Bild: Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko 183
— — Canale Grande in Venedig . . . 184
Masereel, Frans. Mosaiken in der Wandelhalle eines Sonnenbades 81
— — Der Wind 82
— — Das Meer 83
— — Das Feuer 83
— — Die Sonne 84
— — Der Sommer 84
— — Teilstück des Mosaiks »Die Sonne« 85
Matt, Hans von. Susannabrunnen in Bern 102, 103
Mauve, Carl. Familiengrabstätte im Stahnsdorfer Friedhof bei Berlin . . 192
May, Matthias. Jesus und die Kinder 348
— — Selbstbildnis 349

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite

May, Matthias. Badende 350
— — Susanna im Bade 351
— — Biblische Szene 351
Menzel, Adolf von. Frau Klara Schmidt von Knobelsdorff 34
Monet, Claude. Die Kirche von Vétheuil 2
Montanari, D. Interieur 11
Moshage, Heinrich. Weihnachtsplakette 302
— — Plakette »Jagd nach dem Glück« 303
— — Maskenzeichen 303
— — Der Redner 304
— — Bildnisplakette Adolf Hitler . . 305
— — Plakette »Einigkeit, Arbeit, Brot« 305
Muesmann, Adolf. Inneres der Neuen Pfarrkirche Freilassing-Salzburghofen 166
Münch, O. Brunnen in Zürich 236
Münch, O. und E. Schäfer. Brunnen in Zürich 236
Münch-Khe, Willi. Rehbock im Rast . 56
— — Fohlen 56
— — Junges Reh 57
— — Junges Dromedar 57
— — Kalb 57

Naager, Franz. Der Heilige 364
Neuerwerbung des Metropolitan-Museums, Neuyork: Archaische griechische Apollonstatue 127

Orozco, José Clemente. Aus den Wandmalereien in der Nationalen Vorbereitungsschule in Mexiko . . . 138—143
— — Franziskaner 139
— — Eroberer und Erbauer 141
— — Rückkehr zur Arbeit 142
— — Schützengraben 143
— — Fruchtbarkeit (Wandmalerei in der »Casa de Azulejos«, Mexiko) . 144
— — Prometheus (Wandmalerei in Pomona College) 145
— — Requiem. Lithographie 146

Pacher, Michael. Grieser Altar. Geige spielender Engel 214
— — Der hl. Michael 215
Pfeiffer, Mauritius. Servierender Mohr 147
— — Kleine Figuren für Tafelschmuck 147, 148
— — Tafelaufsatz 148
— — Madonna. Silber 149
— — Familienkrippe 149
— — Madonna. Majolika 150
— — Bübchen mit Pferd 150
— — Brunnenbuberl 150
Picasso, Pablo. Illustrationen zu Ovids »Metamorphosen« 58, 59
Pilartz, Joseph. Im Englischen Garten in München 62
— — Frühling 63
— — Herbst 64
— — Winter 64
Poetzelberger, Oswald. Föhn in Tirol 365
Pratelli, Esodo. Ruhende Frauen . . . 4
Püttner, Walther. Selbstbildnis 360

Radziwill, Franz. Stilleben 201
— — Der Todessturz Karl Buchstätters 202
— — Landschaft mit dem gelben Himmel 203
— — Kriegsschiffe auf Schillig-Reede 204
— — Die blaue Friedhofsmauer . . . 205
Rayski, Ferdinand von. Frau Christine von Schoenberg 39
— — Freifrau von Zobel 313

Seite

Rée, Anita. Wandbild »Orpheus« in der Höh. Mädchenschule Caspar-Voght-Straße, Hamburg 232
Rhein, Fritz. Frau Generalmusikdirektor Crenkar, Köln 42
Richter, Fritz. Zwei Illustrationen zum Till Eulenspiegel 362
Ringelnatz, Joachim. Die blaue Blume 96
Robinson, Albert H. Schneeschmelze 346
Rousseau, Henri. Blumenstück 225
— — Im Wald von Vincennes 226
— — Löwe überfällt eine Antilope . . 227
— — Parklandschaft 228
— — Tiger auf der Lauer 229
Rummel, Hans und Chr. Klosterkirche in Thuine bei Osnabrück 163
Runge, Philipp Otto. Selbstbildnis des Künstlers 277
— — Der Vater des Künstlers 278
— — Die Mutter des Künstlers . . . 278
— — Freifrau von Langermann . . . 279
— — Frau und Söhnchen des Künstlers 370

Scharff, Edwin. Kriegs-Ehrenmal für die Stadt Neu-Ulm 54
— — Reliefs am Ehrenmal Neu-Ulm: Trauernde — Vater und Sohn — Alter Mann 55
Schmidt-Rottluff, Karl. Römisches Stilleben 91
Schraudolph, Robert. Bergstädtchen . 357
Schumacher-Salig, Ernst. Flußlandschaft . . . . geg. 97
— — Winterlandschaft 98
— — Seinebrücke 99
— — Straßenecke 100
— — Winterlandschaft mit Tunnel . . 101
Schwalbach, Carl. Mutter mit Knabe 356
Seidler, Julius. Merkur. Kleinbronze . 281
Seyler, Julius. Svolvaer Lofoten geg. 353
Siebert, Georg. Mein Junge 46
Slevogt, Max. Porträtaufnahme 51
— — Aus »Benvenuto Cellini« 52
— — D'Andrade als Don Juan 53
— — Aus dem Zyklus der Prinzregenten-Aquarelle . . . . geg. 129
Stefánsson, Jón. Sommernacht 109
— — Island-Pferde 110
— — Hafen 112
Steinmetz, Beppo. Spielende Kinder . 357
Steppes, Edmund. Zwischen Traum und Tag 50
Sterl, Robert. Schiffszieher an der Wolga 246
— — Ernst von Schuch, dirigierend . 247
— — Richard Strauß, dirigierend . . 248
— — Russische Kapelle 248
— — Segelschiff in Kasan 249
Stern, Max. Frauen am Brunnen . . . 60
— — Hafenarbeiter in Marseille . . . 61
Stoß, Veit. Maria aus dem »Englischen Gruß« 297
— — Musizierender Engel vom Bamberger Altar 298
— — Der Englische Gruß. Detail geg. 321
— — Kopf des Engels aus dem »Englischen Gruß« 321
— — Der Englische Gruß 323
— — Maria im Gebet, auf Wolken kniend 324
— — Krakauer Altar. Christus und Magdalena 325
— — Verkündigung 326
— — Gesamtansicht des Altars . . . 327
— — Detail aus der Anbetung der Hl. Drei Könige 328
— — Kniende Maria . . . . . . geg. 328

Seite

Stoß, Veit. Kopf eines Apostels aus der »Sendung des Hl. Geistes« 329
— — Geburt Christi. Mittelstück aus dem Bamberger Altar 330

Terkatz, Peter. Teilstück der Gruppe »Klagende Frauen« 114, 115
— — Details aus dem Portal am Krankenhaus in Recklinghausen . 116—119
Teutsch, Walther. Am Fenster . geg. 289
— — Die Schwemme 289
— — Dolomitenlandschaft 290
— — Flucht nach Ägypten 291
— — Hl. Franziskus 292
— — Krippenbild 293
— — Mädchen mit Katze 294
— — Familienbild 295
Thämer, Otto. Fresko in einem Gymnastiksaal in Hamburg 233
Thoma, Hans. Die Näherin 33
Thomson, Tom. Eisgang 344
Troost, P. L. Das Haus der deutschen Kunst, München. Ansicht von der Prinzregentenstraße 368
— — Lageplan 368
— — Ansicht vom Englischen Garten 369
— — Grundriß 369
Trübner, Wilhelm. Dame in Grau . . 40

Ury, Lesser. Blick auf den Monte Baldo 74
— — Blick über die Londoner Brücken 75
— — Am Landwehrkanal, Berlin . . 76
— — Selbstbildnis 1931 . . . . . geg. 76
— — Der Bahnhof Nollendorfplatz in Berlin bei Nacht 77
— — Denkmal der Jeanne D'Arc mit Blick auf den Louvre 78
— — Durchblick auf den Gardasee . 78
— — Baumgruppe am Seeufer 79
— — Straße an der Themse 80

Wacker, Rudolf. Hof mit Hühnerstall 47
Wackerle, Josef. Europa 354
Wackerle, Josef und Oswald Bieber. Entwurf zum Reichsehrenmal . . . 212
Wagner, Erich. Landungssteg 285
Walker, Horatio. Kühe an der Tränke 345
Welti, Albert. Gang zum Hades. Radierung 363
Wiegele, Franz. Familienbild 10
Willumsen, J. F. Kinder am Strand . 7
Wolff, Paul. Photographie: Skitour auf das Jungfraujoch 104
— — Photographie: Landschaft in den Pyrenäen 105
— — Photographie: Sonnenblume . . 106
— — Photographie: Knospen 107
— — Photographie: Pfauchendes Siamkätzchen 108
— — Photographie: Fontäne auf dem Petersplatz in Rom 242
— — Photographie: Blick vom Zeustempel auf die Akropolis 243
— — Photographie: St. Bertrand de Comminges, Kreuzgang 244
— — Photographie: An den päpstlichen Gärten in Avignon . . . geg. 244
— — Photographie: Säulen am Zeustempel in Athen 245

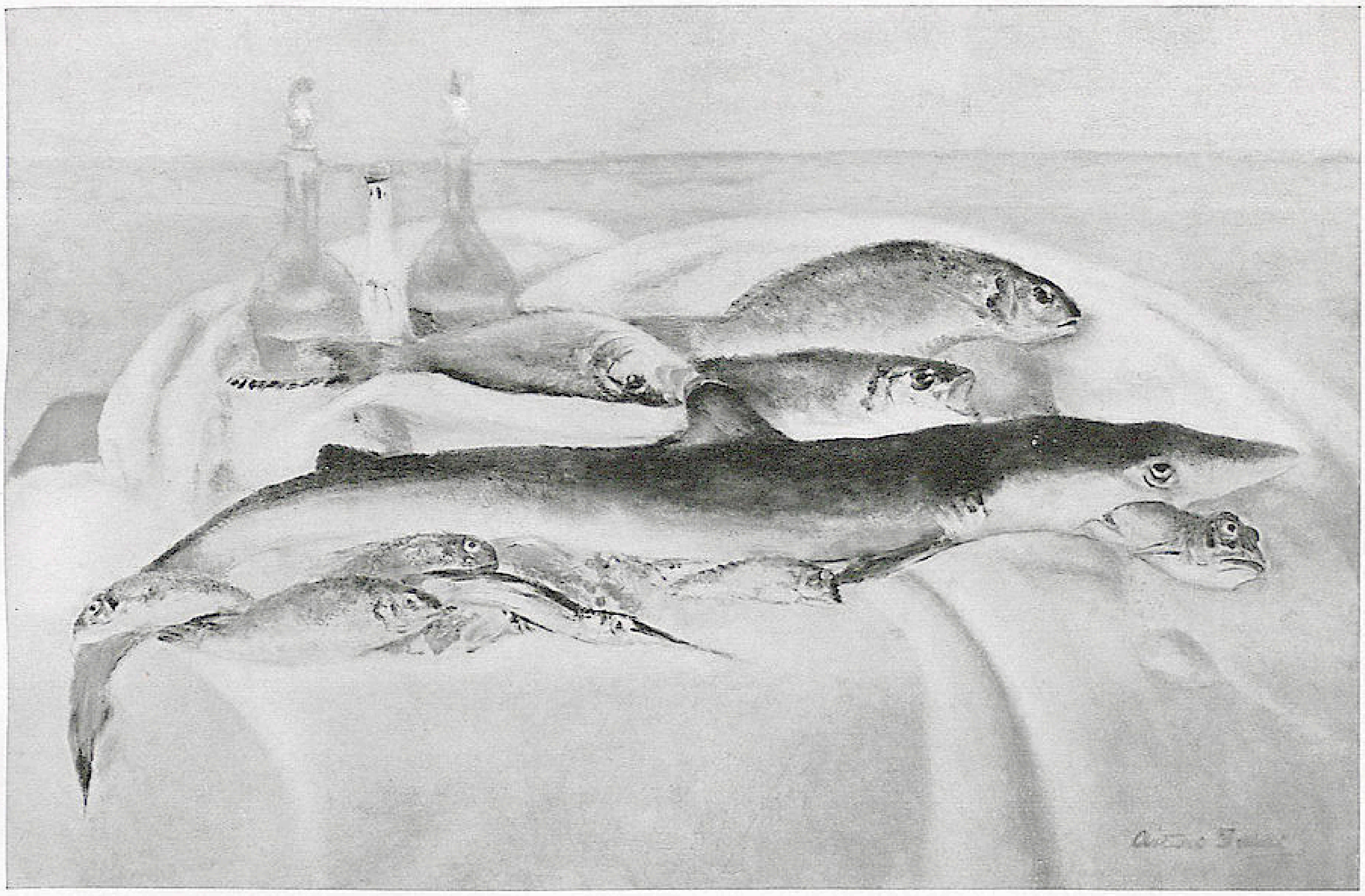
Zilken, Lorenz. Sitzendes Mädchen . 134
— — Venus 135
— — Porträtbüste 137
Zügel, Heinrich von. Ausfahrt 359
Zülow, Franz von. St. Wolfgang, von Zinkenbach aus gesehen 287

SMB Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin

Barna Basilides. Fischerfamilie

Ausstellung Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Arturo Dazzi. Stilleben mit Fischen

Bemerkungen über die Internationale Kunstausstellung in Venedig

Wer im Verlaufe von vollen dreißig Jahren die Entwicklung der längst durch Tradition an die Lagunenstadt gebundenen großen italienischen internationalen Kunstausstellungen in Venedig zu betrachten Gelegenheit hatte, wird in seiner Teilnahme allmählich kühler geworden sein. Denn trotz der schönen Neubauten, die sich stimmungsvoll in dem freundlichen Hain der giardini pubblici erheben, läßt es sich nicht leugnen, daß der Inhalt an künstlerischem Werte weder gewonnen noch verloren, im Sinne einer Fortbildung oder Neuschöpfung künstlerischen Stiles gar nicht, im Hinblick auf den Durchschnitt des Gebotenen nur sehr wenig sich verändert hat. Wer also der Überzeugung oder Hoffnung, hier stets den richtigen und genau bestimmten Stand der europäischen Kunst des Ausstellungsjahres registrieren zu können, huldigt, irrt ebenso wie der mit der nämlichen Absicht prüfende Besucher aller anderen offiziellen Ausstellungen, wo sie sich auch befinden, in Paris, Berlin, München, und es ist nur verwunderlich, daß selbst die ungeheuren wirtschaftlichen Veränderungen, die wir erleben, nicht an den offenbar streng geheiligten Bräuchen der Väter zu rütteln wagen.

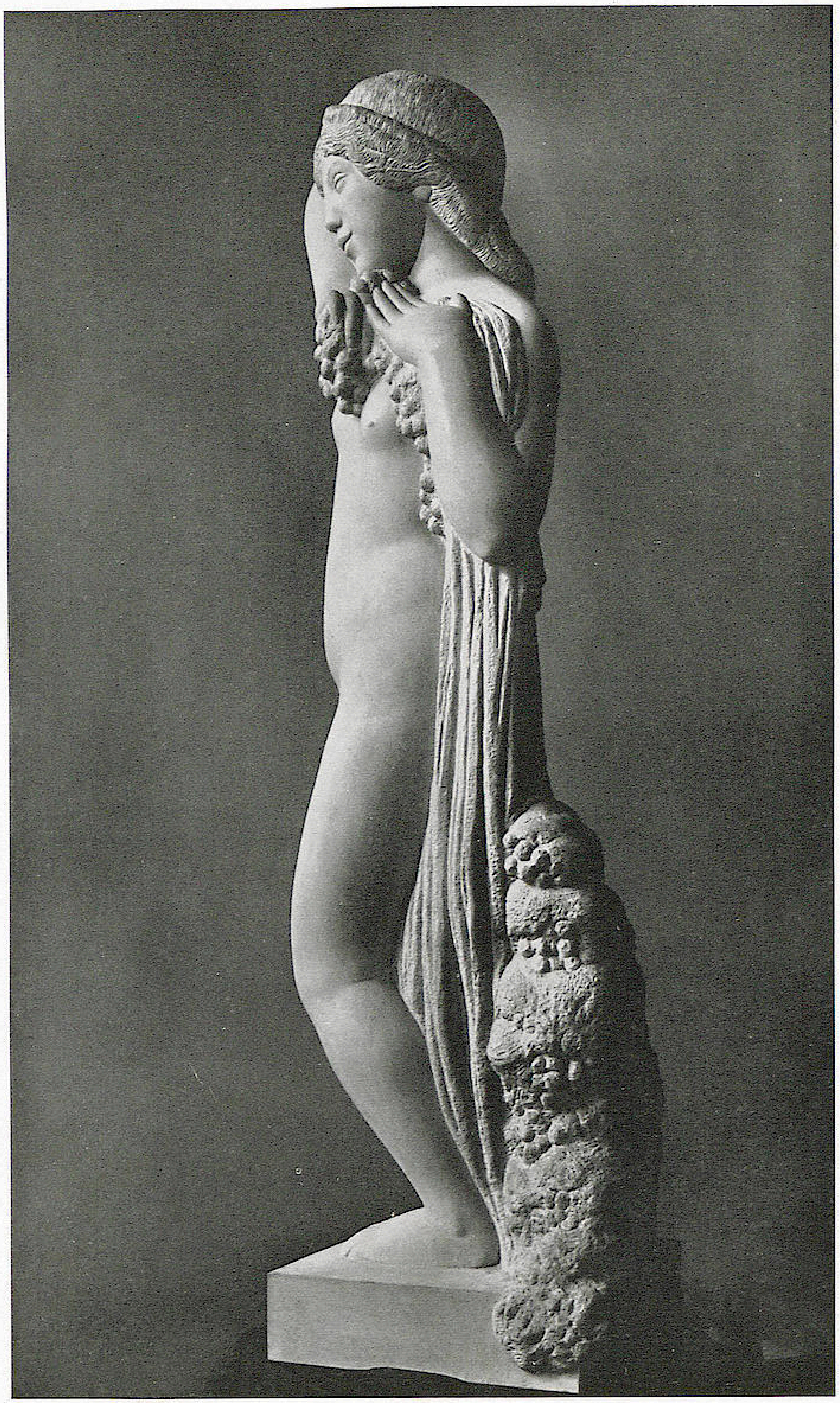
Diese Vorbemerkung gilt der prinzipiellen Über-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Claude Monet. Die Kirche von Vétheuil

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Joseph Bernard. Junge Bacchantin



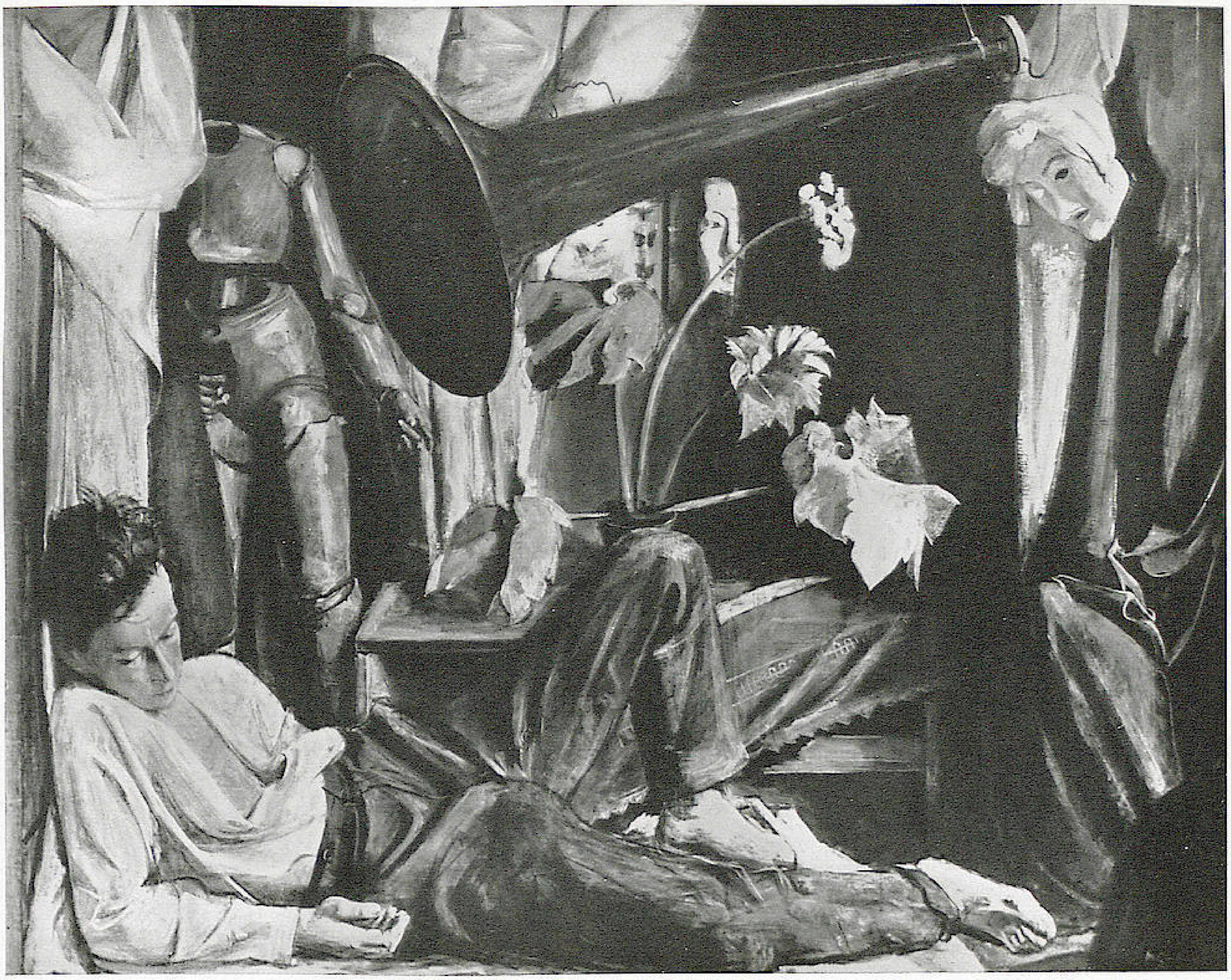
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

heblichkeit und Einförmigkeit der internationalen Kunstausstellung in Venedig, vor allem bei den Pavillons der nichtitalienischen Staaten. Das ausgezeichnete Beispiel der römischen großen Ausstellung im Jubiläumsjahre 1911 mit den sehr kenntnisreich und würdig gehaltenen einzelnen Abteilungen, namentlich von Österreich, Serbien, Dänemark, hat in keiner Weise nachgewirkt. Mit Ausnahme wiederum von Österreich, das bei weitem an der Spitze steht (und vielleicht noch der Schweiz), sind die sämtlichen fremden Staaten in Venedig diesmal sehr schlecht vertreten. Deutschland fehlt. Das ist sehr bedauerlich, denn so erfreulich es sonst ist, über ebenbürtige Nebenbuhler siegreich zu sein, ist es nicht weniger günstig, Gelegenheiten zu einem leichten Wettkampfe wahrzunehmen. Dabei bietet die italienische Abteilung immerhin eine schwache Grundlage und Vorlage, wie eine „zeitgemäße" Ausstellung beschaffen sein sollte. Diese selbstverständlich umfangreichste Abteilung ist in prächtigen hohen Sälen mit ausgezeichnetem Licht untergebracht, gut disponiert und vor allem in geschmackvoller Weise gehängt. Man mag über modernste Ausschreitungen künstlerischer Art oder Unart denken wie man will: es war richtig, sie zuzulassen, und es war richtig, sie getrennt von den übrigen Gruppen in gesonderte Säle zu verweisen.

Man könnte doch eigentlich verlangen, daß die Ausstellungsleitungen bei aller Wahrung geschäftlicher Interessen darauf bedacht sein müßten, der künstlerischen Form, der wirklichen Qualität bei den Leistungen der verschiedenen Nationen die ausschlaggebende Bedeutung zuzuweisen und diese Eigenschaften dann erkennen und für ihre Arbeit (Prüfung und Beurteilung) in einem klugen, sachlichen, unparteiischen Abwägen hier der bereits vorhandenen, dort der durch individuelle oder gruppenmäßige Bildungen neu geschaffenen Elemente einsetzen. Die entscheidende Grenze liegt da, wo

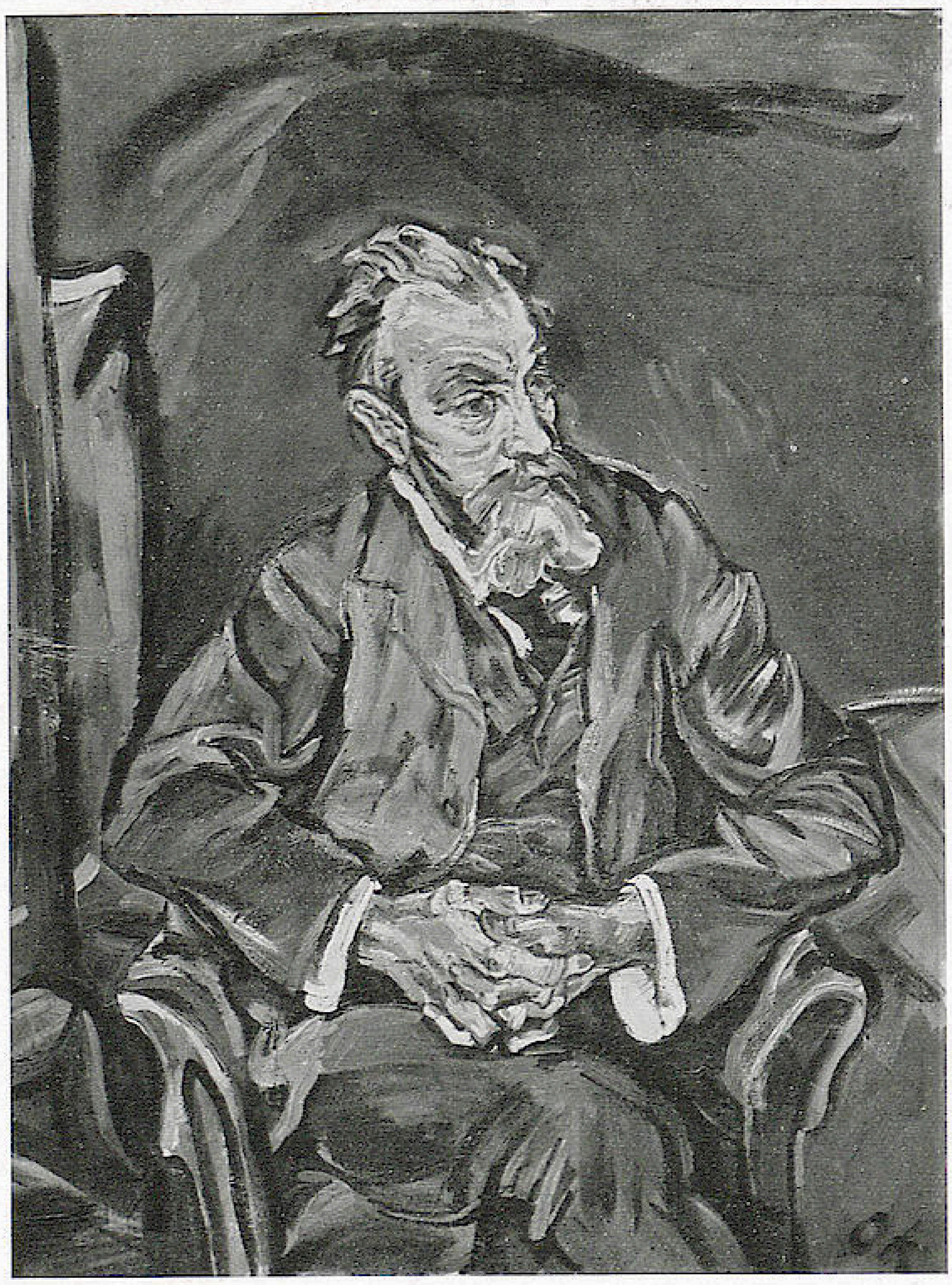
Esodo Pratelli. Ruhende Frauen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Martin Lauterburg. Stilleben mit dem Künstler

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Oskar Kokoschka. Bildnis Carl Moll

subjektives Empfinden und objektive Wahrnehmung sich berühren, Gefühl und Gestalt, Anschauung und Erfahrung zusammentreffen. Auch Kunst ist stets „geprägte Form, die lebend sich entwickelt". Eine andere Interpretation führt zur Unwahrheit oder — stilistisch – zur Manier. Und alle Einwendungen, welche die verschiedenartigen Einstellungen des Publikumsgeschmacks betreffen, sind irrig, weil es die edelste Aufgabe wie der Museen, so auch der Ausstellungen ist, nicht der Menge entgegenzukommen, sondern sie zu erziehen. Das ist höchste Pflicht einer brauchbaren Ausstellungsjury, die nicht mit den Philistern am Biertisch zusammensitzt. Das wird aber fast immer versäumt. Die Gegenwart ist ernst genug, um nachdrücklich auf die schweren Gefahren hinzuweisen, die durch die fortgesetzte flaue und indifferente Behandlung dieser wichtigsten Frage drohen. Die Ausstellung in Venedig, in der wiederum eine günstige Gelegenheit versäumt wurde, gibt Anlaß, zu warnen vor der unerfreulichen Aussicht, daß selbst die großen internationalen Kunstausstellungen nur mehr ein Markt sind und daher wirtschaftliche Faktoren, keine künstlerischen Faktoren, woran auch maßvolle und gute Staatsankäufe nichts ändern. Aus einem Chaos von 3000 Kunstwerken und ihrer goldenen Mittelmäßigkeit zu einem künstlerischen Stil, der von der Anschauung zur seelischen und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. F. Willumsen
Kinder am Strand

Wladyslaw Jarocki. Wintersonne

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Louis Buisseret. Frauenbildnis

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Davies B. Arthur. Die Quelle

geistigen Erhöhung des Menschentums zu führen vermag, hinüberzufinden, ist eben doch nicht möglich. Der Impressionismus ist historisch geworden, aber an seine Stelle ist nicht einmal ein Tummelplatz der Leidenschaften, ist höchstens eine wirre und verquälte Tendenzkunst getreten, die bedenklich mit modischen Gelüsten auftritt.

Es ist gerade bei den Sonderausstellungen von italienischen Malern wie Arturo Dazzi und Giuseppi Montanari, die freilich beide etwa 50 Jahre alt sind, charakteristisch zu beobachten, wie stark der Einfluß der hervorragenden französischen Impressionisten und in ihrem Gefolge von Matisse auf sie eingewirkt hat. Beide sind, vor allem in Stilleben, tüchtige und selbständige Meister, die mit der frohen und farbigen Weichheit der Technik ihrer größeren Lehrer eine Neigung zu strafferer Komposition verbinden. Die kunstgewerbliche Buntheit Montanaris verfeinert die Rezepte Matisses in einer eindeutigen koloristischen Haltung. Hier steht die moderne italienische Malerei auf einem sehr beachtenswerten Grad talentvoller Darstellungskraft, die von jüngeren italienischen Künstlern selten erreicht wird. Im allgemeinen ist zu sagen, daß die italienische Kunst der Gegenwart den Anschluß an die in Europa herrschenden Richtungen mit mehr oder weniger persönlichem Abstand, je nach der Begabung der einzelnen Künstler, nunmehr gewonnen hat. Nur wenige heben sich heraus, wie außer den beiden genannten Malern vor allem Ubaldo Oppi, der schon seit Jahren die strengere Form einer wohl durch Utrillos Vorbild ursprünglich bestimmten zusammenbauenden Farbenkomposition bewährt und sie diesmal wirkungsvoller als auf Bildnissen auf zwei Landschaften zeigt. Die gesonderte Gruppe der Italiener in Paris mit den vielberufenen Malern Severini, de Chirico und de Pisis an der Spitze ist recht zahm geworden und nur bescheidene Reste von Übertreibung erinnern an das einstens erregte Aufsehen, das ihren Anfängen beschieden gewesen ist. Dies bestätigt die Zusammenstellung von Bildern Severinis aus einer Reihe sich folgender Jahre. Die merkwürdigste und zugleich, trotz vieler Unarten, begabteste Er-

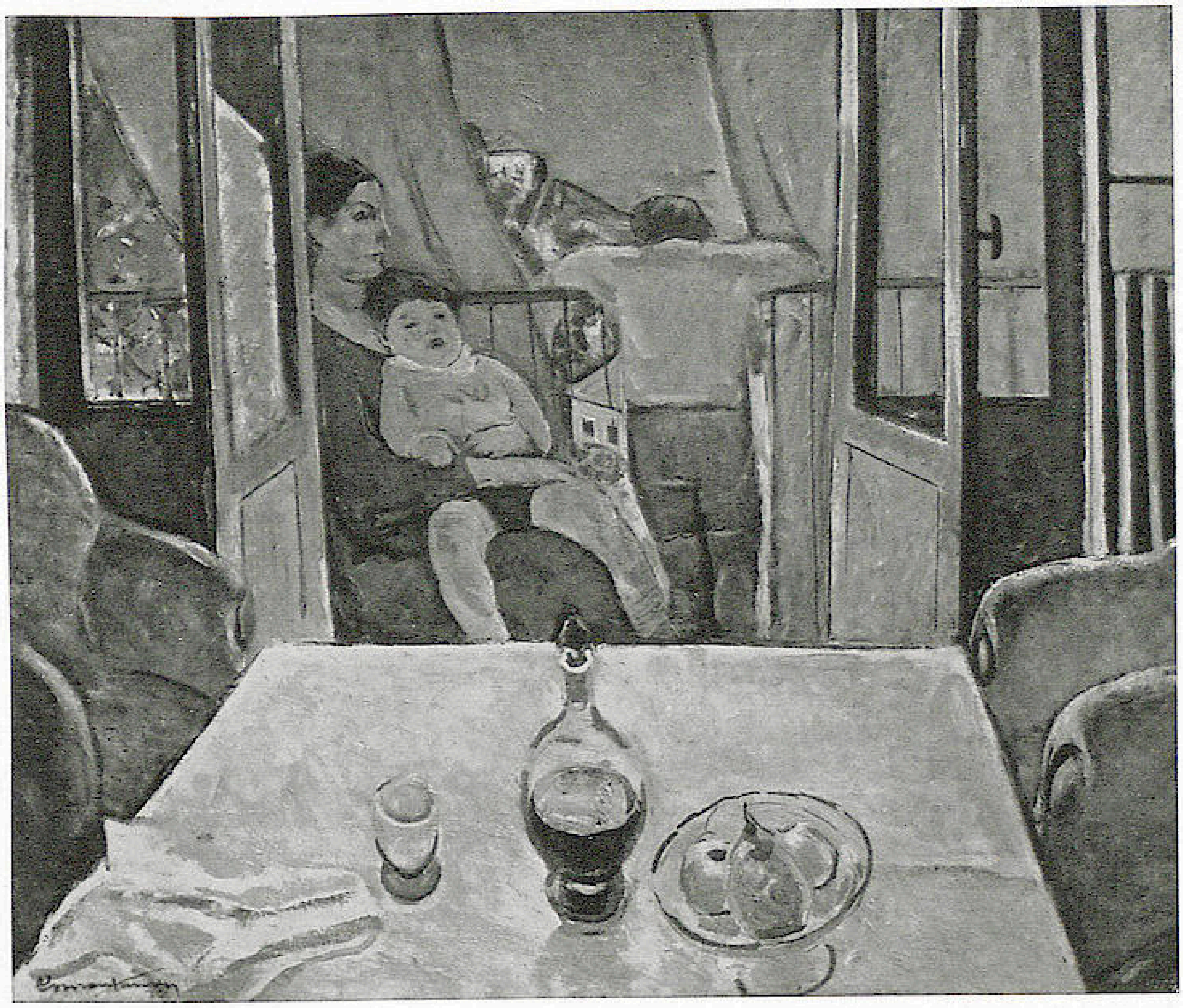
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Franz Wiegele. Familienbild

scheinung aus diesem Kreise ist der unter die Italiener aufgenommene Pole Kisling, der vor dem Kriege in München begonnen hat. Auch ihm ist ein eigener Saal zugewiesen. Obgleich Valloton und sogar Ingres unter den Ahnen seiner zeichnerisch im Relief betonten Form sind, gelingt ihm durch eine geschmackvolle Steigerung des farbigen Motivs eine mehrfach etwas brutale Leidenschaftlichkeit der Darstellung, die seine Kunst zu den wichtigsten Eindrücken der Ausstellung erhebt. Zwischen dem scharfen Tempo seines Schaffens und der konservativen Beschaulichkeit verschiedener Gedächtnisausstellungen liegt eine ungeheure Entfernung. Wie weit sind wir doch getrennt von der leichtfertigen, vordem vielgefeierten Virtuosität der Damenporträts, wie sie der eine schöne

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

D. Montanari
Interieur



D. de Bernardi
Grauer Tag

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

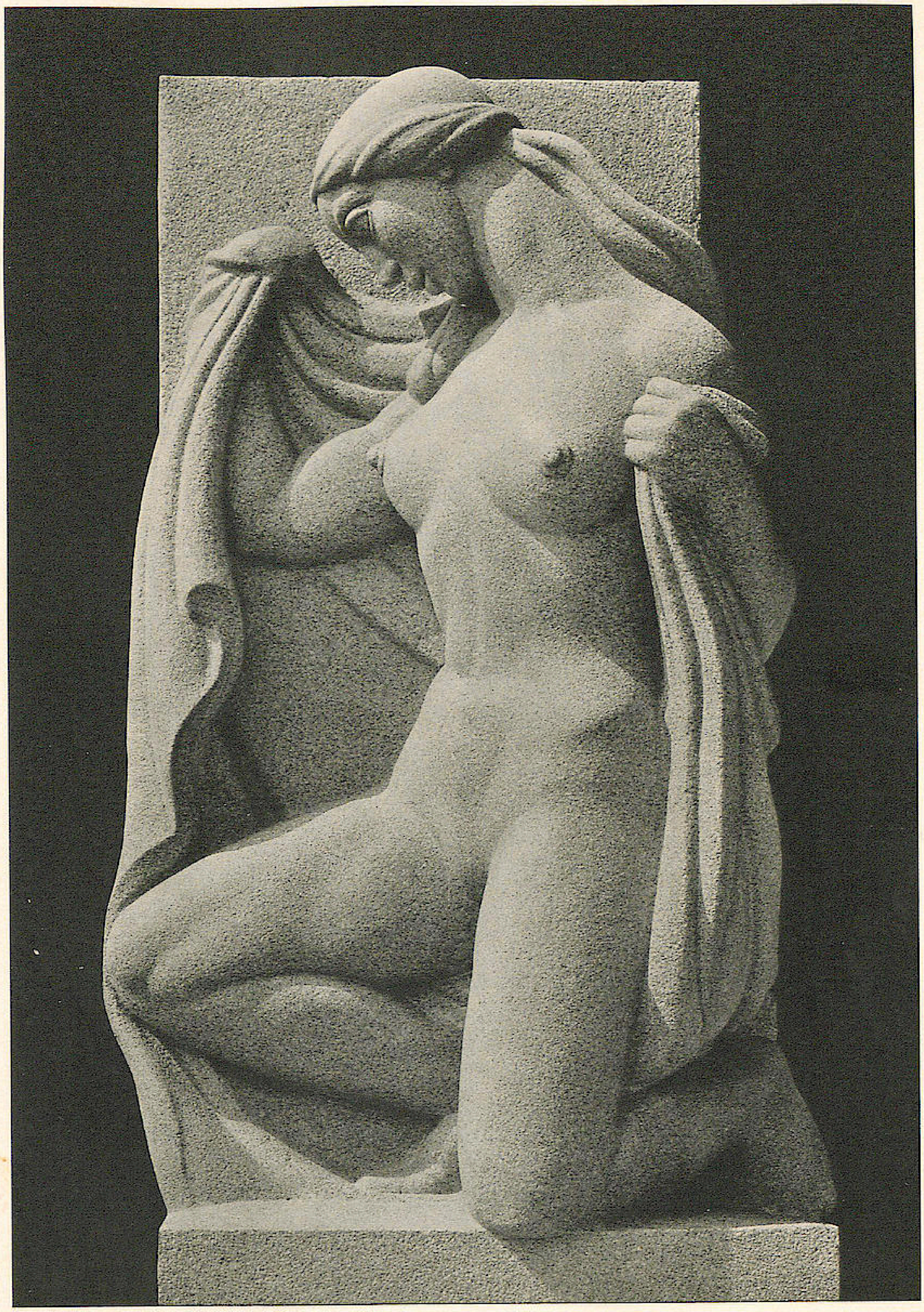
Mitgift unbedenklich verschleudernde Giovanni Boldini um 1900 malte, von den vertrockneten dunklen Atelierdekorationen Paolo Michettis, den süßen Genrebildern und Lagunenszenen von Favretto, Fragiacomo und anderen venezianischen Modemalern, die vor einem Menschenalter ein dankbares Publikum namentlich aus Deutschland fanden. Endlich noch eine Anmerkung zu den Skulpturen: auf diesem Gebiet scheint es den Italienern nicht zu gelingen, ihren Hang zur Theatralik unter einer deutlichen plastischen Stilform zu bändigen, wie sie etwa, durch Hildebrand gewiesen, von Haller gegenwärtig sehr edel gehandhabt wird.
Haller und Hubacher geben dem kleinen Schweizer Pavillon eine besondere Bedeutung, die durch Gemälde von Giacometti, Berger, Pellegrini gestärkt wird. Bei den Franzosen sucht ein höchst bescheidener Rest der Pariser Monet-Ausstellung des Vorjahrs den übrigen ganz nach den üblichen geringen Ansprüchen des Salons beschaffenen Kunstwerken vergeblich aufzuhelfen. Amerikaner und Engländer verharren in steifer Unnatur. Die Belgier haben zu einer beachtenswerten Graphik einige Plastiken und Gemälde Meuniers herangeholt, auf die sich ebenfalls der Schatten der Vergänglichkeit gesenkt hat. In der polnischen Abteilung schimmern grellbewegte Farbenmassen, ohne einen besonders rühmlichen Einzelgänger. Die Ungarn haben die vor zwei Jahren in Nürnberg gezeigte Auswahl geschickt und ergänzt, gleichfalls ohne ein auffallendes Talent unter sich zu zeigen. Bei den Österreichern ist nicht allein Kokoschka, sondern es sind auch Faistauer, der früh Geschiedene, Herbert Böckl und Kubin ausgezeichnete Künder einer persönlichen malerischen Gestaltungskraft, dieser wesentlichen Eigenschaft künstlerischen Vermögens, dessen Anzeichen in den meisten Sälen der Ausstellung vergeblich gesucht oder unerfreulicher Nachbarschaft wegen nicht nach Verdienst erkannt werden.

Hermann Uhde-Bernays.

Der schwedische Bildhauer Ivar Johnsson

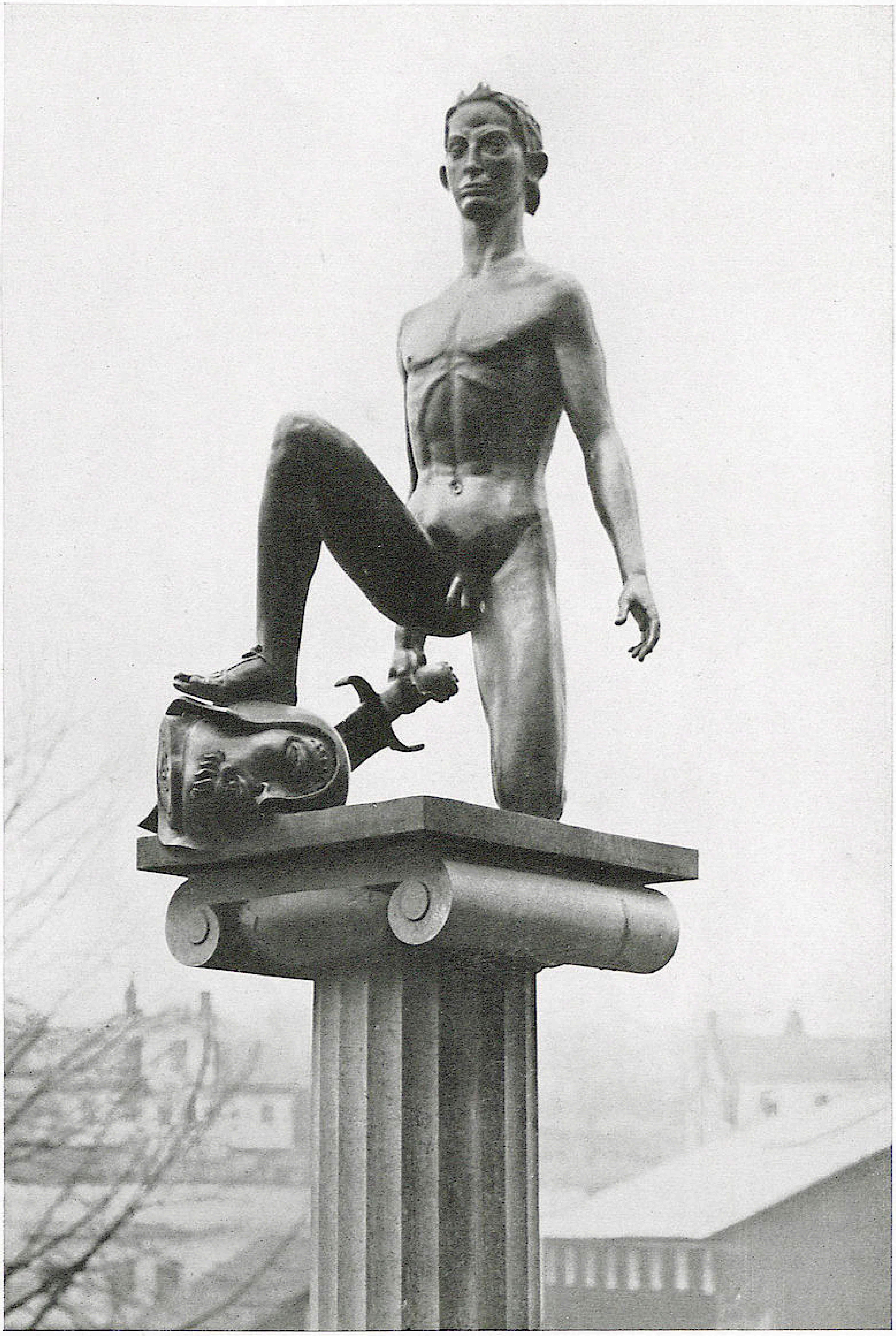
In der schwedischen Kunst spielt die Skulptur eine sehr große Rolle. Es ist kein bloßer Zufall, daß der schwedische Künstler, dessen Name in internationaler Berühmtheit die ganze moderne Kunst in Schweden überschattet, Carl Milles, Bildhauer und nicht Maler ist. Für die schwedischen Künstler ist die Form mit wenigen Ausnahmen immer das tragende Element gewesen. Gleich den Malern haben auch die Plastiker unseres Landes sich dem Einfluß der starken Stilströmungen in den Hauptzentren der Kunst, hauptsächlich Paris, wo die meisten von ihnen ihre Schulung während längerer oder kürzerer Zeit gesucht haben, nicht entziehen können. Trotzdem ist man wohl berechtigt, von einer nationalbetonten schwedischen Skulptur unserer Zeit zu sprechen. Zu den vornehmsten Vertretern dieser Kunst gehört Ivar Johnsson.
Es ist Skåne, die südlichste und fruchtbarste Provinz des Landes, in welcher Ivar Johnsson im Jahre 1885 das Licht der Welt erblickte. Dieser Landstrich mit seinen weiten bebauten Ebenen bietet ein ganz anderes Bild als das übrige Schweden. In der Tat erinnert die Landschaft dieser Provinz mehr an das benachbarte Dänemark, wie auch die üppige Kunst, die in Skåne gepflegt wird, große Ähnlichkeit mit der dänischen hat. Aber Ivar Johnssons Kunst bildet eine Ausnahme von dieser Regel. Er ist in seiner ganzen künstlerischen Sprache Voll-Schwede, selbst wenn er sich in dem Idiom seiner engeren Heimat ausdrückt. Er zeigte schon in frühen Jahren ausgeprägtes Talent für künstlerisches Schaffen und dadurch gelang es ihm sehr leicht, Freunde zu erwerben, welche ihn ökonomisch unterstützten. Mit ihrer Hilfe konnte er in Stockholm Studien zur Ausbildung in Möbelarchitektur aufnehmen, weil man annahm, daß seine Geschicklichkeit im Zeichnen, Modellieren und Holzschnitzen hierbei am besten zur Geltung kommen würde. Aber schon in dieser seiner ersten Stockholmer Zeit wuchs seine Neigung zur Skulptur und Modellierung und bewog ihn, sich schließlich ganz der freien Kunst zuzuwenden. Nach kurzem Studium in der Skulpturklasse der Kunstakademie unter Theodor Lundberg landete er in Paris, wo er etwas über ein Jahr verblieb und 1912 am Frühjahr-Salon teilgenommen hat, nach seinem eigenen Ausspruch „das erste und letzte Mal". Darauf folgte ein Jahr in der Heimat und schließlich ein weiteres Jahr in Florenz, wohin er als Stipendiat der Kunstakademie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ivar Johnsson. Die Erde

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ivar Johnsson. David

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

reiste. Seine Absicht war von Anfang an, längere Zeit am Arno zu verbleiben, aber der Krieg kam und die Italien-Pläne mußten eingestellt werden. Diese wenigen Monate in der Stadt der Jungrenaissance haben aber doch ungewöhnlich große Bedeutung für die Persönlichkeitsentwicklung unseres Künstlers gehabt. Donatello und die anderen Bildhauer des Quattrocento, Cellini und nicht am wenigsten das Etruskische Museum hatten während dieser Zeit in Johnsson einen scharfen und fleißigen Bewunderer. Nach der Florentiner Zeit wohnte er ein paar Jahre in Kopenhagen, wo er ganz plötzlich seinen ersten großen Auftrag erhielt, welcher es ihm möglich machte, sein Heim in Stockholm aufzuschlagen. Die Arbeit, die ihn dort erwartete — die Ausführung einer Serie karyatidenähnlicher Relieffiguren in Stein für den Neubau der Technischen Hochschule — wurde für ihn ein Abschluß der Studienzeit und gleichzeitig der Übergang zur Kunst des reifen Mannes. Der intime Zusammenhang der Aufgabe mit einer prachtvollen Ziegelarchitektur forderte, daß der Bildhauer für sie eine mit dem Charakter des Gebäudes übereinstimmende schwere und dabei einfach wirkende Form finden mußte, die in starkem Kontrast zu dem Stil seiner späteren Werke steht. Aber auch wenn sich in seinem Stil danach eine Wandlung vollzog, so lehrte ihn die bei früheren Arbeiten erzwungene Unterwerfung unter die Architektur,

Ivar Johnsson
Mädchen auf Delphin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ivar Johnsson. Venus und der sterbende Adonis

eine Skulptur mit der statischen Festigkeit und Klarheit aufzubauen, wie wir sie bei einem vollkommenen Bauwerk zu sehen gewohnt sind. Der in Johnssons Jugendkunst noch vorhandene impressionistisch-realistische Zug wurde während dieser Zeit vollständig verwischt und in seinem ganzen Umfange von einem konstruktiven Schema und in den Details durch eine stilisierte Vereinfachung ersetzt. Wir erinnern uns, wie während jener Jahre die Tendenz zu einer mehr dekorativ gehaltenen Plastik ganz allgemein war, besonders bei der jüngeren Bildhauergeneration, welche mit Bewunderung zu dem großen Stilbildner Bourdelle aufblickte. In dem allgemeinen Streben nach Befreiung von der aus dem vorigen Jahrhundert übernommenen malerischen Formauffassung ging man zurück zu der archaisch-griechischen und ägyptischen Skulptur. Ivar Johnsson stellte sich in die Reihe des Neoklassi-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ivar Johnsson. Denkmal für umgekommene Seeleute. Modell

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ivar Johnsson. Denkmal für umgekommene Seeleute. Modell

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ivar Johnsson. Skizze zu einem Denkmal für den Polarforscher Nordenskiöld

zismus, und wenn er sich auch dem allgemeinen Strom anschloß, gelang es ihm doch, einen völlig persönlichen und lebendigen Stil zu wahren. Während all der letzten Jahre ist er seiner Neigung zu der griechischen und florentinischen Plastik und der griechischen Vasenmalerei treu geblieben, selbst als die meisten Klassizisten anderen Idealen nachliefen, aus Furcht, bei dem schnellen Wechsel der Stilrichtungen ins Hintertreffen zu kommen. Die feste und leicht archaisierte Form ist Johnssons natürliche Ausdrucksweise, und deshalb ist er auch der vornehmste Repräsentant für den modernen Neuklassizismus in der schwedischen Skulptur.

Hier ist nicht der Platz, ein Verzeichnis der Werke dieses Bildhauers zu geben; es mag genügen, auf einige von ihnen besonders hinzuweisen. Das Jahr 1921 sah die Vollendung seines „David", ohne Zweifel die herrlichste Schöpfung dieses Künstlers, welche dann im Jahre 1923 im Auftrage eines Donators für die Stadt Hälsingborg in Bronze gegossen wurde. Ein zweites Exemplar kam auf die Internationale Skulpturenausstellung in Zürich 1931 und wurde von dieser Stadt angekauft. Der magere aber doch sehnige Körper des Hirtenknaben ist ein nordisches Gegenstück zu den florentinischen Gestalten des Quattrocento und erinnert an Verrocchios David im Museo Nazionale in Florenz, ohne daß man aber dabei an eine Imitation zu denken braucht. In Johnssons David liegt ein intensives Modellstudium und als Abschluß des Ganzen ist wie bei den florentinischen Bronzen eine gewissenhaft durchgeführte Ziselierung hinzugetreten. Der junge Körper sprüht von Spannung, und ungeachtet des Gegners Kopf unter seinem Fuße liegt, scheint er auf den Kampf mit neuen Feinden gerüstet zu sein. Das im spitzen Winkel hochgezogene Knie erweckt den Eindruck ungesättigter Kampfeslust, nicht minder der trotzige Zug um den Mund. Der zierliche und doch kraftvolle Charakter des Werkes ist so zu deuten, daß der David als eine logische Reaktion gegen die schwerfälligen Steinstilformen der Reliefs an der Hochschule zu betrachten ist. Das Gelenkig-Lebendige in diesem David wurde später das Charakteristische an den Werken, welche in rascher Folge im Laufe der Jahre aus Johnssons Atelier hervorgingen. Das einzige, was den David von den nachfolgenden Werken unter-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ivar Johnsson. Mutter und Kind

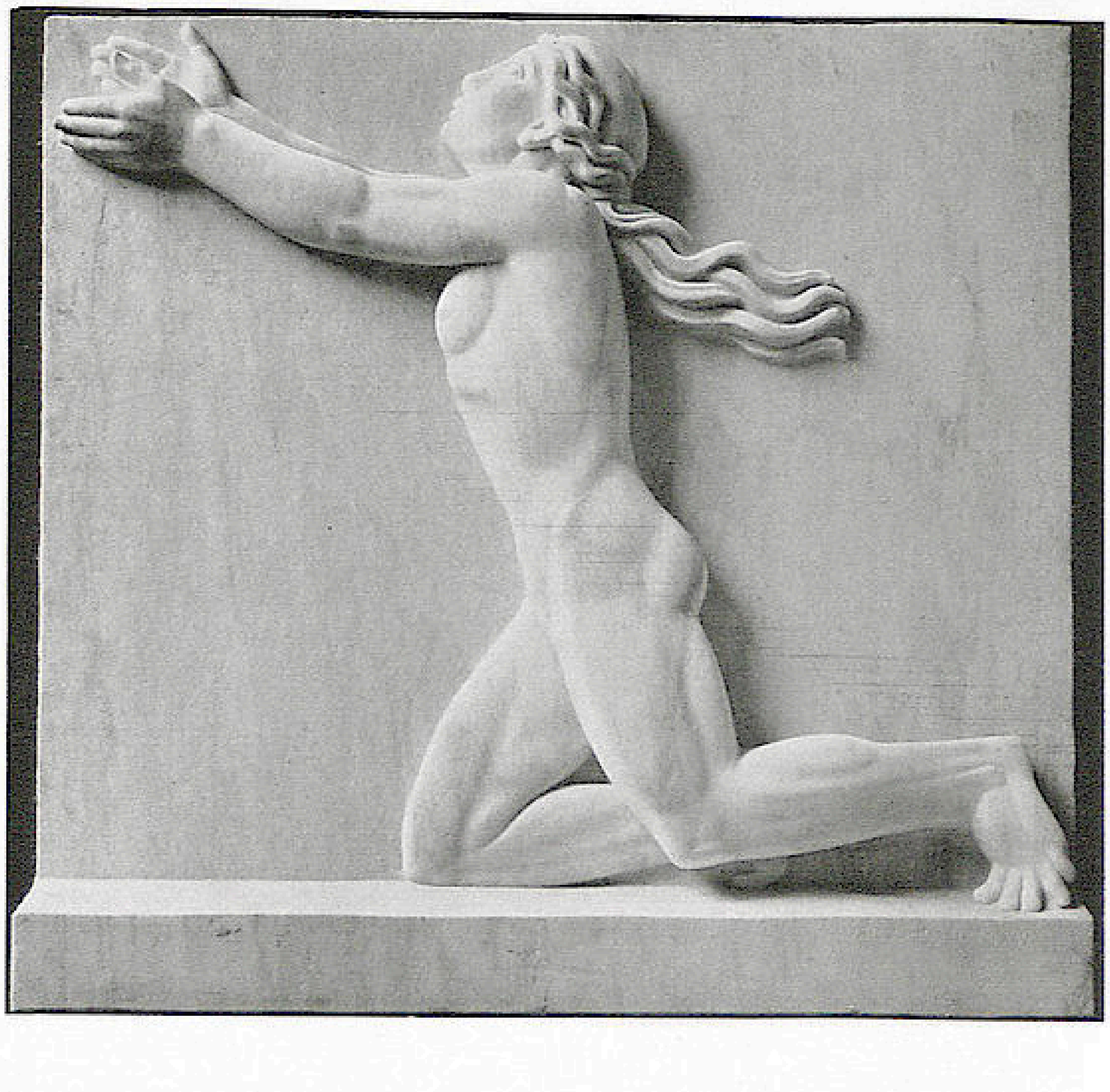
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

scheidet, ist die größere Ähnlichkeit, die die letzteren mit den griechischen Vorbildern als mit der Plastik der Jungrenaissance aufweisen.

Im Jahre 1923 entstand in Gips die Gruppe „Mutter und Kind", welche aber erst im Jahre 1927 in Lindenholz geschnitzt und weiß abgetönt wurde. Diese Skulptur wurde vom schwedischen Nationalmuseum erworben. Die in ihren Dimensionen unansehnliche, aber im Stil vornehme Komposition „Venus und Adonis" gehört derselben Periode an (in Bronze gegossen 1923). „Die vier Winde", vier Reliefs in hartgebranntem braunem Ton von Höganäs in Skåne, in Putz eingebettet, wurden für die Gotenburger Ausstellung 1923 geschaffen, wo sie in einem achteckigen Raum untergebracht waren. Für die Stockholmer Stadtbibliothek wurden vier Reliefs in schwarzem Stuck geschaffen, welche den 24. Gesang der „Iliade" darstellten und unter dem Einfluß der griechischen Vasen zustande gekommen sind. Nun beschäftigt sich der Künstler eben mit der Modellierung seiner, nach den Dimensionen bis jetzt größten Aufgabe: einer 5 Meter hohen Bronzefigur zu einem Denkmal für die im Krieg umgekommenen schwedischen Seeleute. Die Figur stellt das Gebet der Hinterbliebenen für die Umgekommenen vor; sie soll eine 40 Meter hohe Säule aus gelbgeputztem Ziegel krönen (Abb. S. 16 und 17).

Die oben erwähnte zierliche kleine Gruppe, Venus mit dem sterbenden Adonis in ihren Armen, nimmt in Johnssons Produktion einen Sonderplatz ein, denn sie stellt einen Versuch vor, und zwar einen recht gelungenen Versuch, das Problem von zwei Figuren zu einer Gruppe vereint zu lösen, während der Künstler sich bei dei den Freiskulpturen bisher nur mit Einzelfiguren begnügt hatte. In „Mutter und Kind" beherrscht die Mutter das Bildfeld so überwiegend, daß man hier kaum von einer Gruppe sprechen kann. Es bietet ein gewisses Interesse, „Venus und Adonis" mit einem ähnlichen Werk „Mars und Venus" von Johan Tobias Sergel, dem größten schwedischen Bildhauer des 18. Jahrhunderts, zu vergleichen. Für Sergel ging es darum, zwei Gestalten zu einem kompakten Block zusammenzubinden, während Johnsson sich die Aufgabe stellte, die beiden Figuren in eine lockere und elegante Bronzegruppe zusammenzuführen. Der Vergleich ist auch deshalb interessant, weil er einen weiteren Beweis für den alten Satz von der Bedeutung des Materials für die Form und Komposition der Plastik liefert. Die Gewohnheit, mit dem Gedanken an Bronze zu arbeiten, hat Ivar Johnssons Kunst ihren Stempel aufgedrückt, und selbst wenn an die Stelle von Bronze Stein oder Holz tritt, erinnern die Skulpturen an das Charakteristische der Bronze. Dieser Zug ist aber nicht nur bei den Werken von Johnsson wahrzunehmen. In der modernen Bildhauerkunst der nordischen Länder lassen sich wenigstens drei untereinander verschiedene nationale Stilarten unterscheiden; bei jeder ist ein bestimmtes Material maßgebend und hat in hohem Maß den Skulpturstil bestimmt: in Dänemark Keramik, in Finnland Granit und in Schweden Bronze.

Oscar Antonsson



Ivar Johnsson
Betendes Mädchen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Moderne Photographie

3. Theaterreportage von Trudy Fuld

Das Schlagwort Reportage spielt in der Diskussion über moderne Kunst eine eigenartige Rolle. Ihm liegt ein ganzer Haufen von schiefen und verbogenen Meinungen zugrunde. Und es hat, was uns hier besonders angeht, zu dem Glauben verleitet, daß durch ein photomechanisch erzeugtes Bild die Wirklichkeit treuer, objektiver dargestellt werde als durch den Zeichner und Maler. Deren manuelle Verfahren seien durch die Photographie übertroffen und somit entbehrlich geworden.
Der Begriff der Reportage stammt aus der Literatur und zwar aus dem Journalismus. Je unverschämter von allen Parteien gelogen wird, um so verständlicher ist der Wunsch nach einer Zeitung, die nur von Tatsachen berichtet. Aber so verständlich dieses Verlangen nach objektiver Berichterstattung ist, so darf man doch nicht meinen, daß sich die Wirklichkeit selbst darstellen könnte, oder daß Reportage ein neuerfundener Trick sei, mit dessen Hilfe man der Schilderung die persönliche Farbe nehmen könne, so wie man eine gefärbte Sonnen-Schutzbrille ablegen kann. Das materialistische Dogma, das im Seelischen eine Art von blauem Dunst sieht, und im Geistigen einen wenig reellen und ziemlich windigen „ideologischen Überbau" über der eigentlich allein realen Materie, fordert eine mechanische Technik der Wiedergabe, die es erlaubt, die Dinge unmittelbar so zu sehen, wie sie sind, statt durch das Medium individueller Auffassung und persönlichen Temperamentes. Vielleicht war es die Photographie selbst, die diesen naiven Wunsch eingegeben hat. Denn auf den ersten Blick scheint es ja wirklich so, als ob man im Lichtbild ein Verfahren entdeckt hätte, durch das der unmittelbare Einblick in die Wirklichkeit ermöglicht wäre. Man weiß, wie geheimnisvoll, ja wie unheimlich die ersten Lichtbilder auf den Menschen gewirkt haben. Einer unpersönlichen Kraft, dem Licht der Sonne, waren auf einmal Bilder gelungen, die auch den größten zeitgenössischen Malern Bewunderung abnötigten. Noch hat niemand die Wirkung dieser Erfindung auf die Entwicklung der Malerei in den letzten hundert Jahren genauer untersucht. Sie ist größer, als man glaubt. Schon Delacroix schreibt, er hätte ganz anders gemalt, wenn die Erfindung der Photographie in seine Jugend gefallen wäre. Die geistige Struktur, die das allgemeingültige Weltbild — das Wort im eigentlichen Sinne als das Anschaulich-Wahrnehmbare oder -Vorstellbare verstanden — vor dieser Erfindung hatte, ist heute kaum noch zu rekonstruieren. Sie ist durch die Photographie von Grund auf verändert, und die bildende Kunst hat sich davon noch immer nicht erholt. Aber gerade die Photographie selbst beweist ja, daß es mit dem mechanischen Automatismus einer Selbstdarstellung der Wirklichkeit nicht weit her ist. Das Technisch-Mechanische der Photographie ist, wenn es gestalten soll, fast so hilflos wie die Hand eines Blinden. Und das Subjektive, die persönliche Färbung, macht sich ebenso geltend wie in der Handzeichnung. Objektivität ist eine geistige Leistung und keine mechanische. Objektive Reportage über einen Boxkampf oder ein Fußballspiel, etwa im Rundfunk, objektive Berichterstattung über politische Ereignisse, Wahlkämpfe oder internationale Verhandlungen, kommt nicht durch den Verzicht auf das Persönliche zustande, sondern dadurch, daß man die Berichterstattung der richtigen Persönlichkeit anvertraut; einer Persönlichkeit, die größte persönliche Erfahrung, Sach- und Fachkenntnis besitzt und deshalb imstande ist, die chaotische Fülle der Vorgänge zu überblicken und zu durchschauen und das Bedeutsame und Entscheidende aus dem Unwesentlichen herauszugreifen. Denn die Wirklichkeit ist ein dichtes Gefüge, in dem jede einzelne Handlung, jede erkennbare Form, jede wahrnehmbare Gestalt mehr ist, als was sie unmittelbar an und für sich ist; sie bekommt ihren Sinn erst durch das, was sie bedeutet, was sie repräsentiert. Was ohne jede Bedeutung ist, wirkt unverständlich und sinnlos.
Darum könnte ein Nachrichtenblatt, das für völlig objektiv, für politisch ganz unvoreingenommen und unbefangen gelten wollte (wenn so etwas überhaupt möglich wäre), niemals von einem politisch Neutralen oder politisch Naiven redigiert werden, sondern nur von einem sehr erfahrenen und weisen Politiker, der jeden politischen Schwindel durchschaut. Und deshalb wirkt auf der Bühne nicht der Laie wie ein natürlicher Mensch, sondern im Gegenteil nur der beste und begabteste Schauspieler. Die „Wahrheit", die „Natürlichkeit" ist bei jeder Art von Darstellung das Ergebnis nicht der geringsten, sondern der größten Kunst.
Die photographische Reportage hat in einer Zeit, in der sich die Zeichner und Maler noch immer durch ein Übermaß von Subjektivität ihr Daseinsrecht beweisen zu müssen glauben, eine große Bedeutung und Verbreitung gefunden. Aber natürlich bildet sich auch in der photomechanischen Reportage die Welt nicht von selbst ab, wie sich ein Siegel ins Wachs prägt, sondern die Objektivität der Reportage ist um so überzeugender, je geistvoller der Reporter ist. Das Problem kompliziert sich bei der photopraphischen Theaterreportage. Denn hier wird künstlerisch schon Gestaltetes noch einmal zum Gegenstand künstlerischer Gestaltung. Man hat behauptet, so etwas sei grundsätzlich unmöglich, und im allgemeinen wird ja auch der Maler als Gegen-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

stand seiner Darstellung Objekte vorziehen, die nicht selbst schon künstlerisch gestaltet sind. Immerhin gibt es freie Kopien großer Meister nach Meisterwerken, und neben vielen schlechten Bildern auch manches gute Bild, auf dem ein berühmtes Architekturwerk dargestellt ist.

Es ist kein Zufall, daß die moderne Photographie gerade von dieser eigenartigen Aufgabe, schon Gestaltgewordenes noch einmal abzubilden, ihre stärksten Anregungen erhalten hat. Wenn sie Naturobjekte zeigt, so wählt sie aus guten Gründen am liebsten solche, die selbst schon Kunstwerke aus der Hand des Schöpfers sind. Und bei ihrer Wiedergabe des Menschen ist die Photographie, so paradox es klingt, durch die Kunst zur Natur zurückgeführt worden; sie hat erst vom großen Schauspieler wieder gelernt, wie sich ein natürlicher Mensch bewegt. Man sagt deshalb nicht ohne Grund, die moderne Photographie stamme vom Film; insbesondere haben die Großaufnahmen und Standbilder, die von Filmszenen mit der photographischen Kamera für die Schaukästen der Kinotheater angefertigt werden, auf die Photo-

Theaterreportage von Trudy Fuld. (Aus „Cyankali")

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Theaterreportage von Trudy Fuld. (Aus „Dreigroschenoper")

graphie und namentlich auf die Bildnisphotographie befreiend gewirkt. Unter diesen Standphotos sind es namentlich die russischen, die dem Lichtbild neue Wege gewiesen haben. Mit Hilfe genialer Schauspieler ist hier der Photographie eine Lebenswahrheit und Natürlichkeit gelungen, von der die professionelle Bildnisphotographie ebenso weit entfernt war, wie die mit akademischer Porträtmalerei wetteifernde „künstlerische". Wir stellen hier eine junge Münchner Meisterin in der Theaterreportage vor: Trudy Fuld. Sie hat ein besonders dankbares Arbeitsfeld als Photographin der Münchner Kammerspiele gefunden, einer Bühne, die unter der Leitung Otto Falckenbergs steht und seit Jahren zu den besten Europas zählt.

Paul Renner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Werner Bley. Gehöfte im Nebel. Aquarell

Werner Bley

1897 als Sohn eines Hamburger Lehrers geboren, fand Werner Bley aus kriegs- und künstlerisch revoltierendem Erleben heraus, wie es etwa noch in der frühen „Südrussischen Landschaft" expressiv zusammenballend sich spiegelt, fast plötzlich, erlebnishaft den Weg zu einer eigenen still bescheidenen aber desto reicheren Art.
Er „will" nichts; darin liegt seine Beschränkung; aber auch seine Größe, seine Überlegenheit so vielen heutigen Malern gegenüber! Nicht mit Gebilden nach theoretisch spitzfindigen Forderungen vermeintlich künstlerischer Probleme wartet er auf, zu deren wirklich gestaltender Beantwortung ja all jenen vielen Anderen doch die innere Größe und das Können, die naive Sicherheit fehlen: In ihm vielmehr haben wir ein aufgeschlossenes empfängnisbereites Malerauge vor uns, das die Fülle der Welt und ihre reichhaltige Schönheit in sich aufsaugt, sie in ihrer Gegebenheit als Form anerkennend begreift und nun Anderen mitteilen muß.
Landschaften vor allem, aber auch Stilleben und Figürliches interessiert Bley. Aber nicht ist es das, was wir unter impressionistisch etwa verstehen, mit seiner zumeist doch recht unbeteiligt kühlen Betrachtungsweise („der selbe Heuschober, zwanzigmal gemalt, gibt zwanzig verschiedene Bilder", charakterisiert Pinder einmal); sondern in Bleys köstlichen Stückchen spürt man, daß inzwischen ein romantischer Expressionismus seine Wirkung sehr wohl geübt hat, in dem ja auch er anfangs „mitgemacht". Ein ganz anderes — vielleicht nur unbewußtes und deshalb um so sichreres — Kompositionsgefühl, ein eindringlicheres Farbempfinden und eine stärkere innere Erregung sprechen uns in seinen Bildern an, als wir sie von jenen älteren Malern gewohnt sind. Jedes Blatt, jede Leinwand ist ein einmaliges Kunstwerk: mag es der weite Himmel über der endlosen blühenden Weide Holsteins sein, der Nebel, der um die niedrigen Gehöfte schleicht, der Wind, der in zerzaustem Geäst am regennassen Weg sich verfängt, oder die Urwüchsigkeit der Küste, die Trostlosigkeit zerfallender Vorstadtstraßen, sonnenbeschienene Dächer, oder tauschlackriger Schnee auf den Parkwiesen.
Bley ist Aquarellist: die flüssige, leicht empfindsame Farbe scheint seine ganz besondere Bestimmung.

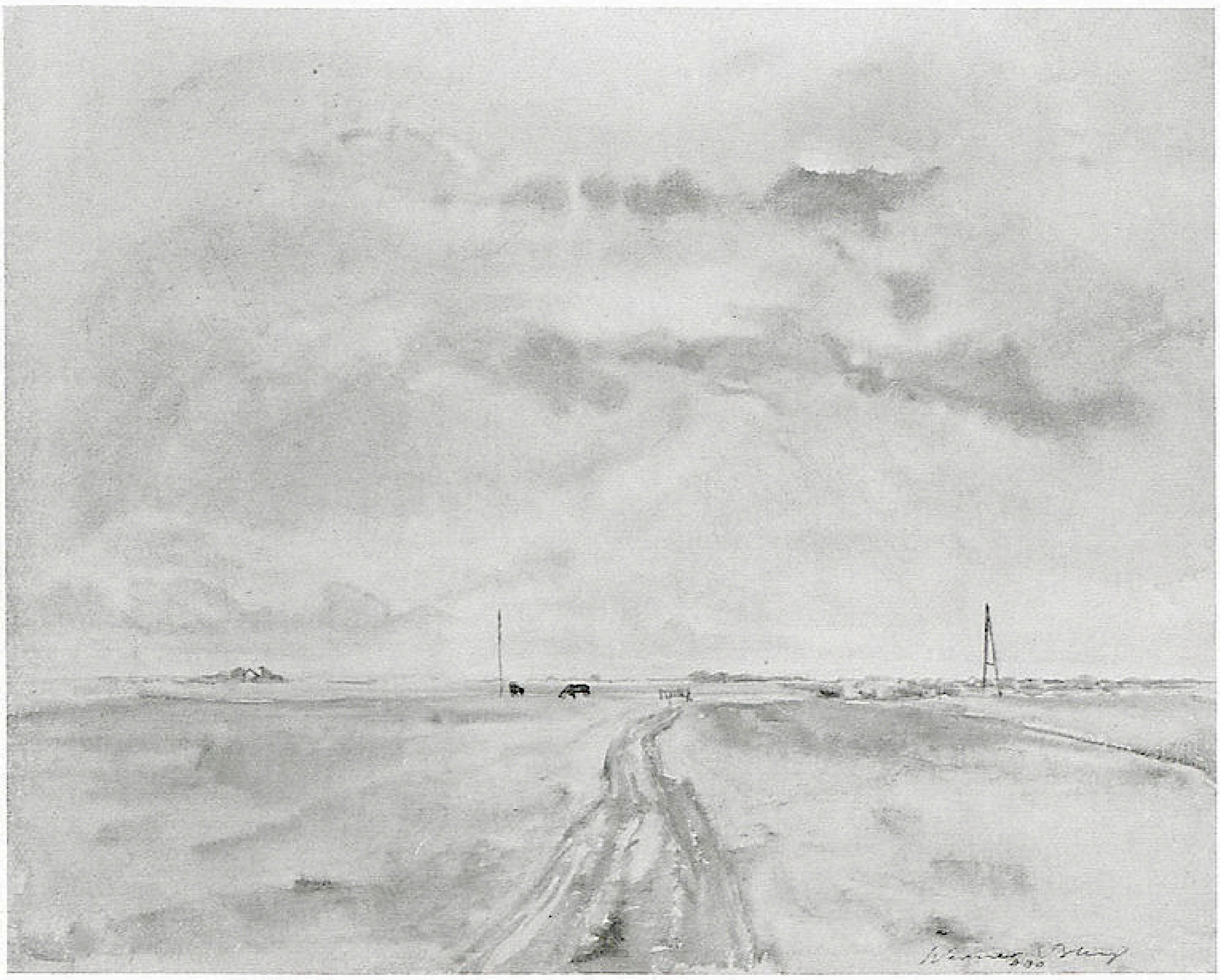
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Schnell und treffsicher muß da gearbeitet werden; kein Zögern, kein Probieren gibt es! Dafür aber läßt auch kein anderes Material so das an Tönen reiche, duftig lebendige und schimmernde Leben festhalten, gestalten, wie dieses.
Der Maler radiert auch: und immer sind es die Sicherheit der abgewogenen (nicht etwa ausschnitthaften) Kompositionen und vor allem die unglaublich malerische Farbigkeit, die selbst in diesen Schwarz-Weiß-Arbeiten uns am stärksten berühren. Natürlich wird auch in Öl geschaffen; es hieße voreingenommen sein, wenn man nicht auch diese Werke Bleys anerkennen wollte. Doch zeigt sich hier am ehesten die Beschränkung des Künstlers, von der wir oben sprachen. Gewiß: auch gute Bildnisse hat er gemalt; aber dazu fehlt Bley doch noch das charakterisierende und kritisierende „Wollen", das unterstreicht oder fortläßt, das immer und immer weiter an einer inneren Idee arbeitet, sie eindeutig herauszustellen sich müht.

Doch was bedeutet dieses Zugeben seiner Grenze? Haben wir nicht in vielen und vielen Künstlern das Beispiel vor uns, daß sie bewußt eigenwillig viel mehr „beabsichtigen", sich zutrauen und selbstkritiklos weit mehr übersteigern, als ihr Können, ihre innere Persönlichkeit und deren allgemeingültiger Wert hergeben? Haben wir dort nicht in Wahrheit lauter kleine aufgeblasene Glaskugeln vor uns, die uns vorschillern wollen, sie seien massiv oder gar die Welt? Erfrischend ist es da, endlich einmal einen bescheidenen Maler zu sehen, der unbeirrt kleine Schöpfungen arbeitet, ohne in den Wolken des selbstbeweihräuchernden Geistes nach großen, nach Welten und Werten zu suchen. Ob nicht diese anspruchslosen Werke Bleys mehr an wirklichem Wert bedeuten als jene intellektuellen „Kunstschöpfungen", die viel von sich reden machen möchten, das wollen wir getrost dem Urteil einer späteren Epoche anheimgeben.

Dr. Harald Busch

Werner Bley. Landschaft bei Ording. Aquarell



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Michael Kurz und Thomas Wechs, Augsburg
St.-Josefs-Kirche, Memmingen

Zum modernen Kirchenbau

1.

Der Kirchenbau kann nicht aus dem Strome des künstlerischen Gesamtgeschehens einer Zeit herausgelöst werden, er kann nur aus der architektonischen Gesamtsituation begriffen werden.

Von der späten Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts sind die großen künstlerischen Kulturen des Mittelalters und der Neuzeit organisch aus dem schöpferischen Urgrunde des unbewußten künstlerischen Schaffens erwachsen.

Nachdem schon das Mittelalter gelegentlich seine Werkstatttraditionen fixiert hatte, die nichts waren als Aufzeichnungen künstlerischer Erfahrungen, ist die Renaissance auf diesem Wege fortgeschritten. Brunelleschi, Alberti, Lionardo haben lediglich Erkenntnisse und Erfahrungen des echten künstlerischen Schaffens in die Helle des Bewußtseins erhoben; nur die Art und Weise, wie künstlerische Konzeptionen in die Wirklichkeit gehoben werden können, wurden, wenn der Ausdruck erlaubt ist, „rationalisiert", keineswegs der Vorgang der künstlerischen Schöpfung selbst, die wie in allen Zeiten echter künstlerischer Kultur aus der Klarheit innerer Anschauung notwendig, zwangsweise geboren wurde.

Dann aber fängt es an, langsam und unmerklich, nicht erst mit Raffael Mengs, nicht erst mit David, sondern schon bei den Manieristen, in der Akademie von Bologna: schrittweise läßt sich das immer stärkere Eindringen des begrifflichen Denkens, des bewußten, absichtlichen Kunstwollens in das künstlerische Schaffen verfolgen, bis dann am Ende des 18. Jahrhunderts das von langer Hand her ausgehöhlte Gebäude der europäischen Kunst weithin zusammenbricht; weithin, nicht durchaus. Und genau, soweit das bewußte begriffliche Schaffen im 19. und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

20. Jahrhundert — letzteres gehört organisch mit dazu — eindringen konnte, reicht die Zerstörung des Künstlerischen, genau so weit der einzelne schöpferische Mensch sich seine Unmittelbarkeit und Naivität bewahren konnte, entsteht bis heute echte Kunst, wie die beigegebenen Abbildungen ausweisen. Eines ist klar, daß das geschlossene Bild künstlerischen Daseins damit zugrunde gegangen ist, daß dadurch das Häßlichwerden der Welt seit 1800 bedingt ist; und ein Zweites ist klar, daß damit eine Tragik des künstlerischen Menschen eingesetzt hat, die frühere Zeiten nicht gekannt haben, die Tragik, daß der be-

German Bestelmeyer, München
Inneres der Anstaltskirche Neuendettelsau

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Michael Kurz, Augsburg
St. Anton in Augsburg, mit Pfarrhof

gnadete Künstler sein schöpferisches Ich verteidigen muß gegen das ständige Dreinreden des „Verstandes“ in seinem eigenen Innern.
Schon Friedrich Schinkel hat diesen unmenschlichen Kampf gekämpft und der Künstler in ihm ist nicht immer Sieger geblieben.

2.

Eine Folge der klassischen Ästhetik war der Klassizismus, eine Folge der romantischen Geschichtsphilosophie des beginnenden 19. Jahrhunderts, nichts als eine Ausdehnung der Nachahmung der Alten auf die Nachahmung späterer Prioden, war der Historizismus des 19. Jahrhunderts. Es waren Dinge in den historisierenden Bauten so gut wie in der historisierenden Malerei und Plastik, von denen zu sagen war: im Anfang war der Teil.
In diesem Sinn wurde eine große Anzahl von Kirchen im 19. und auch noch im 20. Jahrhundert gebaut, in allen Stilarten: nichts als Vokabeln und noch dazu schlecht gefügte.

3.

Daß man früh — und die besten zuerst — das Unzulängliche dieser Bemühungen einsah, ist erfreulich. Gerade die romantische Geschichtsphilosophie hatte gezeigt, daß die Völker und Zeiten ihren eigenen Ausdruck in der Kunst gefunden hatten: die Forderung des „Neuen“, „Originalen“, „Zeitgemäßen“ wurde nachdrücklich, so besonders von Schinkel, erhoben. Das war so weit in Ordnung. Das Abwegige begann, als man dieser „Forderung der Geschichte“ durch bewußtes Suchen nach neuen Möglichkeiten genügen zu können glaubte. Aber alles Bewußte ist verstandesmäßig: neu waren die Ergebnisse, aber, weil nicht aus der Sphäre des Unterbewußten stammend, vollkommen unkünstlerisch: Die Entgleisungen des französischen Klassizismus (vgl. die Entwürfe in den Grands prix d'architecture) vor 1800, die Entgleisungen des deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik — gewisse Entwürfe von Gilly, des späten Schinkel, des späten Klenze gehören hieher — der Münchner Maximiliansstil von 1850, der programmäßig auf eine Anregung Schinkels hin — eine Verschmelzung von Dorik und Gotik anstrebte, der Jugendstil, der moderne Konstruktivismus, das ist die tragikomische Reihe der Denkmäler der Abenteuer des „Geistes“ auf künstlerischem Gebiet, des verhängnisvollen Einbruchs des begrifflichen, verstandesmäßigen Denkens in den heiligen Bezirk des Künstlerischen.

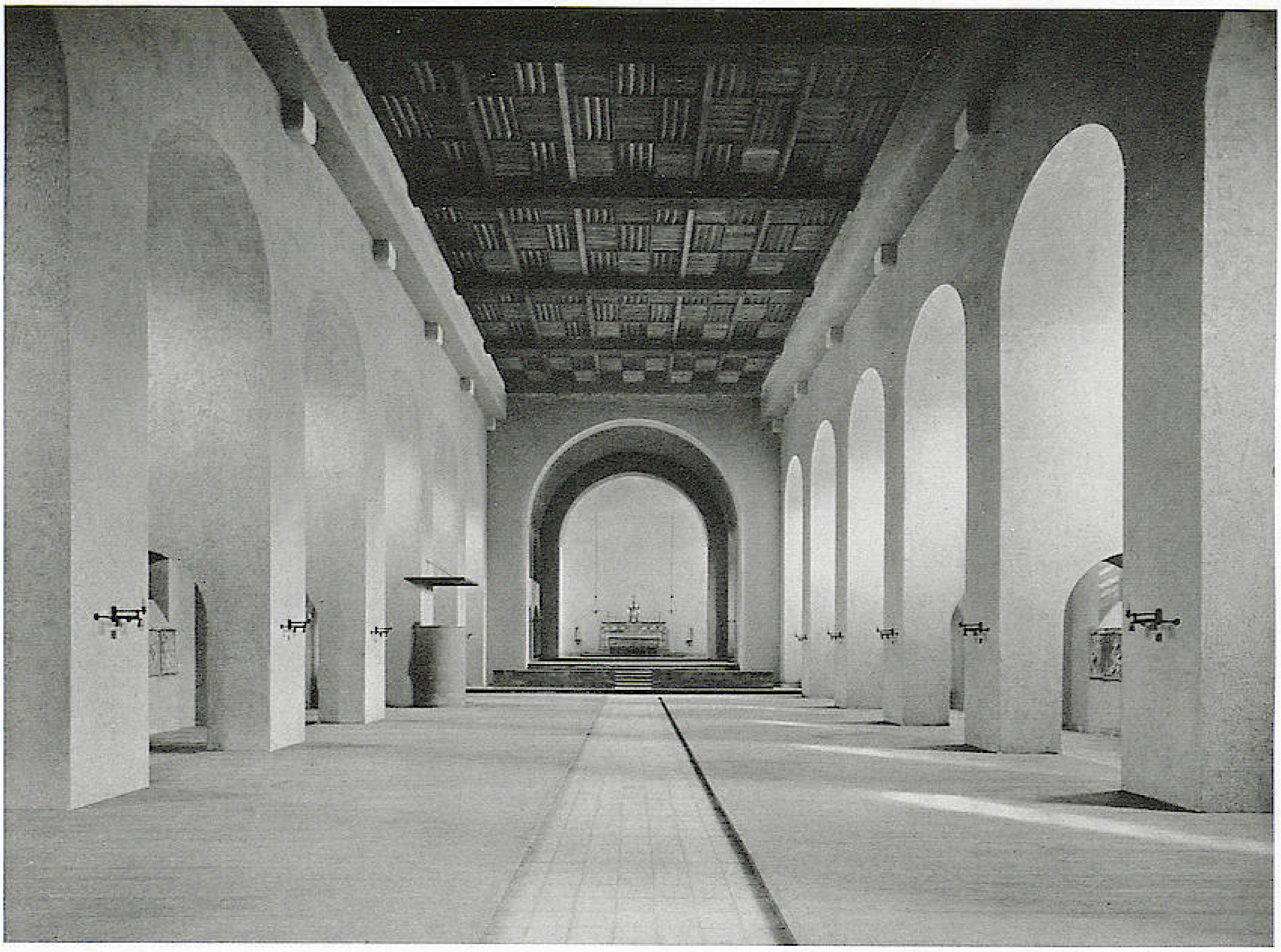
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Michael Kurz, Augsburg
St. Anton, Augsburg. Seitenansicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

G. Bestelmeyer, München
Evang. Kirche, Prien am Chiemsee

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Albert Boßlet, Würzburg
Herz-Jesu-Kirche, Aschaffenburg

Gemeinsam ist allen diesen Dingen von 1790 bis zur Gegenwart der Umstand, daß irgend etwas „Gedachtes", etwas Begriffliches im Sichtbaren, aber auf eine „für unser Erkenntnisvermögen höchst unzweckmäßig, also unanschaulich" geformte Weise vorgestellt werden soll.
Im deutschen Kirchenbau des 19. Jahrhunderts finden sich die frühesten Beispiele solcher „Konstruktionen" bei Schinkel und seinen Nachfolgern. Dann wieder im Jugendstil, und schließlich im modernen Konstruktivismus. Der Kirchenbau fährt hier ganz im Schlepptau jener Bestrebungen, die Baukunst aus dem Ganzen der Kunst, d. h. aus dem Bereiche des Auges und dahinter aus dem Bereiche der Seele, des Gemütes und der Phantasie herauszulösen und sie der Technik und der Wirtschaft und damit dem reinen Verstande zu unterstellen. Es sind verwandte Bemühungen wie schon zur Zeit der Romantik, insoferne der Verstand das Wort führt, nur mit einem andern Ausgangspunkt und mit einer andern Endabsicht.

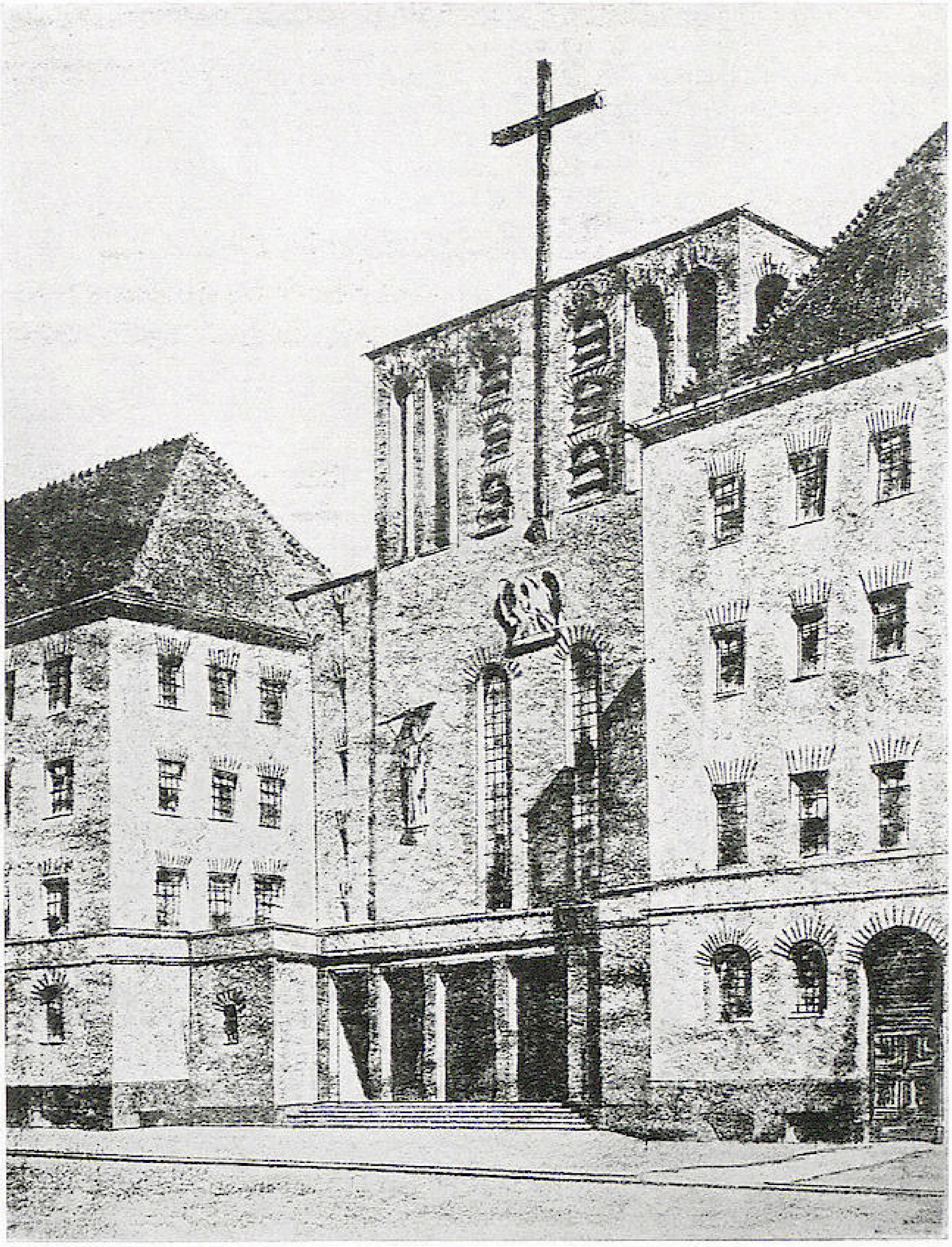
Hans Kiener

(Schluß folgt)

Um das Bauhaus

Seit langem will der Streit um das Bauhaus nicht verstummen. Jetzt scheint sein Schicksal entschieden zu sein; der Gemeinderat der Stadt Dessau hat beschlossen, das Bauhaus zum 1. Oktober zu schließen und die Lehrkräfte zu entlassen. Begründet wird die Maßnahme damit, daß im Bauhaus Kulturbolschewismus getrieben worden sei, daß gewisse Kunstrichtungen, im besonderen im modernen Baustil, die vom Dessauer Bauhaus ausgegangen seien, den Stempel einer solchen Denkungsart trügen usw. — Gegründet wurde das Bauhaus 1926 von Walter Gropius. Seinem Nachfolger Hannes Meyer hat man wohl nicht ganz mit Unrecht vorgeworfen, daß er Amt und Politik nicht scharf zu trennen wußte. Daß Mies van der Rohe, der ihm folgte, sein Amt nur im künstlerischen Geist, fern von aller Politik, führte, kann nicht bezweifelt werden. Ebensowenig kann bezweifelt werden, daß neben manchen problematischen Leistungen ausgezeichnete Arbeiten das Bauhaus verlassen haben,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Richard Berndl, München
Entwurf zur St.-Vinzenz-Kirche für München

und es mag dabei darauf hingewiesen werden, daß in den letzten Jahren nicht weniger wie 25 000 Besucher aus der ganzen Welt Veranlassung genommen haben, das Bauhaus zu fachlichen Zwecken zu studieren.

Wir glauben die künstlerische Situation, die hier entscheidend sein müßte, nicht besser beleuchten zu können, als durch die Worte, die kürzlich der weitbekannte Münchner Architekt Geheimrat Theodor Fischer in den Münchner Neuesten Nachrichten veröffentlichte und die wir mit Genehmigung der genannten Zeitung nachfolgen lassen.

„Man hat mir eine an den anhaltischen Minister Dr. Freyberg gerichtete Eingabe zur Unterschrift vorgelegt, in der die, wie man höre, beabsichtigte Schließung des Bauhauses in Dessau deshalb bedauert wird, weil Herr Mies van der Rohe dann die Gelegenheit verlöre, sich als Lehrer zu betätigen. Ich habe unterschrieben. Aber lieber wäre es mir gewesen, wenn die Eingabe, das Persönliche zurückstellend, auf die Sache, auf die Erhaltung des Bauhauses gerichtet gewesen wäre.

Die Gerüchte, von der Absicht, das Bauhaus zu schließen, beunruhigen, weil es neben den wirtschaftlichen Gründen, die nahe liegen, solche dogmatischer Art sein könnten, die dazuführen; und das wäre ein Beweis bedenklichen Mangels an Überblick in Kunstsachen. Der Zwang zu sparen trifft in der Regel zuerst die wehrlosen Kulturgüter — vom nationalen Standpunkt aus sicher das Härteste, bei der Vorherrschaft des Materiellen und seiner Vertreter aber am Ende begreiflich. Abscheulich aber wäre

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

es, wenn diese betrübliche Sachlage von Künstlern und Kunstpflegern ausgenützt werden sollte, um den künstlerischen Gegnern das Wasser abzugraben. Ich kenne das Bauhaus nur aus seinen Veröffentlichungen, und obwohl ich eine ganze Last von Bedenken im einzelnen gegen die dort bisher geübten Methoden habe, obwohl ich mutmaße, daß ich selbst dort niemals besondere Sympathien genossen habe, erkenne und bekenne ich, daß diesem Unternehmen eine wichtige Aufgabe in der Entwicklung zugefallen ist und noch zustehen kann. Ich weiß, daß unsere Zeit nicht einheitlich marschieren kann und daß, da ich selbst mich zu Versuchen berechtigt und genötigt glaubte, anderen dasselbe Recht zu Versuchen zugestanden werden muß. Ich gehe weiter: auch denen, die von Versuchen nichts wissen wollen (die aber in der Regel die Ergebnisse sehr gern für sich benützen) oder die in geschmäcklerischem Behagen verweilen wollen, auch denen spreche ich das Recht, zu sein, wie sie sind, nicht ab. Ich wundere mich nicht einmal über ihre Unduldsamkeit. Aber die Unduldsamkeit darf nicht zu dogmatischem Haß, zum Willen, lebendige Keime zu vernichten, ausarten. Sie darf nicht Lügen kolportieren, wie die von der bolschewistischen Natur des neuen Bauens. Denn die Wahrheit ist, daß Deutschland und seine deutschstämmigen Nachbarländer, Holland und die Schweiz, Ursprungsörter der Entwicklung genannt werden müssen. Die Russen sind durchaus Nachahmer in diesem Punkt. Und daß von den deutschen Neuerern einige sich zum Sozialismus bekannt haben, ist kein vernünftiger Grund, die Neuerung als solche für undeutsch zu halten. Der reine Kern der Bewegung, losgelöst aus dem trüben Dunstkreis literarisch-eitler Verdrehung und snobbistischer Nachäffung, ist deutsch: sein Wesen ist Redlichkeit, harte Selbstentäußerung bis zur vorläufigen Aufgabe des überlieferten Kunstbegriffs. Nur aus diesem Punkt kann die Kunst erneut werden, wenn es überhaupt möglich ist — oder sie dämmert hin in immer ungeistigeren Formalismen.

Keiner, der die Welt kennt, wird von einer solchen Bewegung fordern, daß ihre Ergebnisse sofort den ästhetischen Vergleich mit geschichtlichen Hochwerten aufnehmen können. Am Anfang steht die Gesinnung, am Ende erst der Wert. Ohne Verzichte geht's nicht ab; das ist hart, besonders in einer Zeit überhellen Bewußtseins von allem, was ist und werden will. Vonnöten ist ein sicherer Glaube an das Werdende und an die gebende Hand, die es uns anbietet. Wieder einmal steht das deutsche Volk vor der Möglichkeit, Gestalt zu gewinnen. Und wieder ist es das deutsche Volk selbst, das diese Möglichkeit zu zerschlagen sich anschickt. Man sucht da und dort krampfhaft zu erforschen, was ist eigentlich „deutsch". Ich weiß nur das eine: Fanatismus ist nicht deutsch."

Th. Fischer

Fritz Gablonski und Wolfgang Vogl, München
Friedhofskapelle bei Grünwald-München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wilhelm Leibl. Gräfin Treuberg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Hans Thoma. Die Näherin

Frauenbildnisse aus 75 Jahren

Wir haben sichere Anhaltspunkte für die Zeit der Entdeckung der Persönlichkeit bei den abendländischen Völkern und einen sicheren Gradmesser ihrer steigenden Wertschätzung: das ist das Aufkommen des Bildnisses. Nach der großen und reifen Zeit des 13. Jahrhunderts — man denke an die Naumburger Stifterfiguren — wird das Porträt im 15. Jahrhundert auch in Deutschland allgemeiner, zunächst in der bescheidensten Form der kleinen Stifterbildnisse auf heiligen Bildern. Im 16. wird es selbständig: zunächst ist es nur das Antlitz, das wertgehalten wird, dargestellt zu werden, dann wächst es in die Höhe und in die Breite: das Brustbild kommt, dann das Kniestück, und schließlich die feierliche Steh- und Sitzfigur. Und auch die Maße des Bildes wachsen. Und immer ist das Porträt ein Spiegel der geistigen Haltung der Zeit.

Und im 19. Jahrhundert nimmt das Porträt teil an

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Adolf von Menzel. Frau Klara Schmidt von Knobelsdorff

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Franz Krüger. Ausschnitt aus dem Bild „Parade auf dem Opernplatz, Berlin"

allen Wandlungen des Stils: In Spanien, in Deutschland und Frankreich ist es das Porträt, in dem die malerische Kultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts am lebendigsten weiterlebt. Selbstverständlich von Goya, aber auch von David und Ingres gibt es ganz ausgezeichnete malerisch gesehene und tonig gebundene Porträts und in Deutschland haben wir Chodowiecki und Edlinger. Dem bewußten Linearismus wird auch im Porträt Tribut gezollt: Davids Madame Récamier; in Deutschland Runge. An diese sachliche Art, getragen von feinstem farbigen Empfinden, schließt sich Krüger.

Einfach, unproblematisch erscheinen diese jungen Damen — aber war denn die Frau der Romantik einfach und unproblematisch? Die Madame de Staël, Karoline Schlegel und wie sie alle heißen? Hat es doch nie eine Zeit gegeben, deren geistige Signatur so sehr von den Frauen bestimmt worden wäre, als gerade die Romantik. Gerade im Gegensatz z. B. zur Renaissance und zur Antike, welche als ausgesprochen männliche Zeiten bezeichnet werden müssen. Der Unterschied ist: In männlichen Zeiten erfährt der Mann durch die Frau jene naturgegebene Steigerung und Beschwingung des Lebensgefühls: die Frau wirkt auf die Kultur, aber sie wirkt durch den Mann. In der Romantik wirkt die Frau durch die Eigenart ihres Geistes direkt auf literarische und künstlerische Dinge, ihre Art die Welt zu sehen wird weithin bestimmend für die öffentliche Meinung, und die Männer der Romantik haben viel Frauenhaftes an sich. Natürlich war das nur eine kleine literarische Oberschicht und der Typ der Zeit, das liebliche und schlichte Biedermeiermädchen, wie es Krüger gemalt hat, besteht zu Recht.

Die langsame Auswirkung der Goetheschen und romantischen Poesie, der Literatur des jungen Deutschland schuf dann mählich jenen großen Reichtum von Frauenindividualitäten, wie sie die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Franz von Lenbach. Frau Mouchanoff

großen Maler nach der Jahrhundertmitte festgehalten haben.
Nationalität, Typus und Persönlichkeit? sie schließen sich nicht aus, sondern die harmonische, in sich gegründete Persönlichkeit ist immer die, die in ausgeprägter Form Nation und Typus ist. Und die Individuen, die nicht irgendwie Typen sind, haben sie nicht alle etwas merkwürdig Entwurzeltes und Labiles an sich? Bei der Frau ist das in noch höherem Grade der Fall, denn sie ist ja gerade als Trägerin des erdgebundenen und unbewußten Teils unseres geistigen Daseins an den Typus der Lebensform gebunden. Daher, abgesehen vom Künstlerischen, die starke Wirkung von Freiherr von Habermanns Mutter. Man könnte nun eine Reihe aufstellen von F. A. Kaulbach und Lenbach, die über Hans Thoma schließlich zu Käthe Kollwitz führte und nun allerlei Folgerungen daran knüpfen, vom Proletarischwerden der Welt im allgemeinen und der deutschen Frau im besonderen; das wäre eine Konstruktion im Sinne der romantischen Geschichtsphilosophie, eine der Konstruktionen, die immer sehr plausibel klingen, aber meist zu drei Vierteln falsch sind; denn so ist es nicht, wenigstens so einfach ist es nicht. Die eleganten Frauenbildnisse in der Art F.A. Kaulbachs und Lenbachs, die gesellschaftlich häufig etwas

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wilhelm Leibl. Dame in Schwarz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

übersteigert, ins Unechte gesteigert aussehen, gibt es auch heute noch. Und lange vor der Sozialismus Mode geworden war — schon vor 50 und 80 Jahren, hat die Frau aus dem Volke in der Kunst würdigen Ausdruck gefunden: Millet.

Das was mir wichtig schiene, wäre, den Wandel seelischen Ausdrucks im deutschen Frauenbildnis festzustellen, der sich bemerken läßt, wenn man sich nur auf jene Bildnisse beschränkt, bei denen der Ausdruck des Seelischen und Individuellen verklärt ist durch den Adel der großen Form, den ihr der Künstler verliehen hat. Diese Frauen von Menzel und Krüger, von Rayski, Leibl, Trübner, Lenbach, Thoma, Keller, Habermann, Jaeckel kommen überein in der Qualität des Künstlerischen: alle Gradunterschiede der Qualität zugegeben, die Grenze gegen das Nichtkünstlerische kann eindeutig gezogen werden.

Albert von Keller. Die Gattin des Künstlers

Und wie deutlich trägt Habermanns Mutter den Charakter einer glücklichen Zeit an sich, die köstliche Reife und den Überschuß seelischer Kraft, die Güte und Wohlwollen und Verständnis ausstrahlen. Und Willy Jaeckels Bildnis seiner Frau, ein modernes Frauenbildnis im besten Sinn: das Sorgenvolle, merkwürdig Wache, Hinhorchende, ist es nicht symbolhaft der Ausdruck der geistigen Entwicklung der Frau in den letzten Jahrzehnten?

Aber das Mädchenbildnis von Jaeckel, das vor einigen Jahren bei einem Wettbewerb als bestes Frauenbildnis prämiiert wurde (s. Januarheft 1929, S. 111): Ist es nicht in noch viel höherem Grade charakteristisch für das moderne Mädchen? Und muß man hier nicht von einem Schwund des Seelischen, von einer Schrumpfung der geistigen Persönlichkeit reden? „Schwund", „Schrumpfung", das sind Worte, die ein Geschehen, einen Prozeß bezeichnen. Aber waren weite Kreise der Weiblichkeit früher soviel geistiger, seelenvoller? Ist es nicht vielleicht an dem, daß jene seelenlosen Kreise heute in der Öffentlichkeit mehr hervortreten, infolge der Atomisierung der Gesellschaft, die die notwendige Folge jeder Demokratie ist? Ist es nicht vielmehr eine Umschichtung? Und anderseits: Ist nicht das Bewußt- und Tatkräftigwerden breiter Frauenschichten, das allerdings häufig genug im Animalischen, im „Sportlichen" stecken bleibt, die Voraussetzung, daß dann auch solche Typen entstehen, wie das obenerwähnte Frauenbildnis Jaeckels von 1916? Nichts ist ohne Opfer möglich. Und wir dürfen nicht vergessen, daß die unvergleichlich häufigeren Typen der Frau, die den edlen, seelenvollen, „echt weiblichen" Gestalten vergangener Jahrzehnte die Folie gaben, die Frau Armenadvokat Siebenkäs gewesen ist, Jean Pauls unvergleichliche Lenette und jene „mignonne créature, moitié oiseau, moitié poupée", mit der Alphonse Daudet seinen „l'homme à la cervelle d'or" verheiratet sein läßt.

Die Freiheit des 19. Jahrhunderts hat den großen Reichtum von Künstlerpersönlichkeiten gebracht, sie hat freilich auch die Tagespresse gebracht und eine „öffentliche Meinung", die dem Künstlerischen meist konträr gegenübersteht. Deshalb ist Künstlersein seit dem 19. Jahrhundert tragisch geworden und nicht nur in Deutschland. Das ist die große Schattenseite der „Freiheit". Aber die „Freiheit" hat doch auch die Lenetten verringert. Und das wollen wir ihr zugute halten. Hans Kiener

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ferdinand von Rayski. Frau Christine von Schoenberg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wilhelm Trübner. Dame in Grau

Bilderdiebstähle

Es gibt Galeriebesucher, bei denen sich der harmlos-beglückte Ausruf: „Ach, das Bild möchte ich gleich haben" zu der gefährlichen Frage verdichtet: „Wie stelle ich das an?"
Zu dieser Sorte unglücklicher Kunstliebhaber glaubte man früher jenen Engländer rechnen zu müssen, der im Jahre 1876 das von Gainsborough gemalte Bildnis der Herzogin von Devonshire davontrug.
Das berühmte Werk befand sich damals im Besitz der Kunsthändler Agnew, die es um rund 200000 M. angekauft und in ihrem Salon in der Old-Bond-Straße zur Schau gestellt hatten. Ganz London sprach davon.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Hugo von Habermann. Die Mutter des Künstlers

Als nun der Diener der Galerie eines schönen Morgens im Mai den Ausstellungsraum öffnete, der dem Porträt vorbehalten war, fand er den großen Goldrahmen leer. Die Leinwand war herausgeschnitten; aber für die weiteren Vorgänge des Diebstahls fehlte jeder Anhaltspunkt.
Die Polizei arbeitete vergeblich, vergeblich auch wurde eine große Belohnung ausgeschrieben und fruchtlos bemühte sich selbst das bekannte Detektivbüro Pinkerton, das schon weit aussichtslosere Fälle mit Erfolg bearbeitet hatte, um die Feststellung des Täters und seines Raubes.

Es verstand sich, daß ein so berühmtes Werk nicht zu dem Zwecke des Weiterverkaufs gestohlen sein konnte. Sein Auftauchen im Handel hätte sofort die ganze Kunstwelt alarmiert. Auch das sagenhafte Land Amerika, in das schon so manche Kunstschätze auf Nimmerwiedersehen abgewandert waren, hätte sich ein solches widerrechtliches Stück nicht stillschweigend einverleiben können.
Damit blieb nur eine Deutung offen, die dem Kunsthandel freilich nicht ungeläufig ist: der Diebstahl mußte aus Leidenschaft zu dem Werk und seinem Gegenstand, der schönen Frau Her-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zogin, erfolgt sein. Damit schwand aber zugleich die Hoffnung, das Bild wieder aufzufinden; denn derart Verliebte pflegen recht eifersüchtig über ihre Schätze zu wachen.
Das Bild blieb denn auch fünfundzwanzig Jahre verschollen, bis plötzlich im November 1901 ein internationaler Spieler namens Sheedy aus den Vereinigten Staaten mit dem Anerbieten hervortrat, das Werk wieder herbeizuschaffen, wenn der Dieb die seinerzeit ausgesetzte Belohnung erhalte und straffrei ausgehe.
Die Behörden hielten anfänglich Sheedy selber für den Dieb, sicherten ihm aber auf Betreiben der Pinkertons diese Bedingungen zu und so kehrte das Werk tatsächlich wieder in die Galerie zurück, die es kurz darauf um den phantastischen Preis von 30000 Pfund an Mr. J. Peerpont Morgan veräußerten.
Erst in diesen Tagen haben Pinkertons, das älteste Detektivbüro der Welt, ihre Archive über diesen Fall geöffnet. Damit fällt die hübsche Vorstellung von dem Edel-Verbrecher, der die schöne Herzogin nur aus Neigung stahl, über den Haufen. Der Dieb war vielmehr Adam Worth (genannt Harry Richmond), einer der berüchtigtsten Einbrecher der damaligen Zeit, der vor einer Verwertung seines Raubes selber Angst bekommen hatte und deshalb alle die Jahre mit dem Gemälde, das er im Doppelboden eines Koffers verborgen hielt, durch die Welt reiste, bis er Sheedy, „den König der Spieler", am Roulettetisch kennenlernte. Die beiden „Kollegen" konnten sich gegenseitig in schwierigen Geldverlegenheiten aushelfen, verpflichteten sich hierdurch einander und befreundeten sich endlich so, daß sie bald auch das Bildgeheimnis teilten, von dem sie sich dann auf die genannte Weise befreiten. Wie in einem Roman spielen dabei viele Weltteile, Seeräuber und Lösegelder eine Rolle. Das Bild selbst ist unter dem Titel „Die verlorene Herzogin" in die Literatur eingegangen und die Gelehrten streiten sich jetzt nur noch über die Frage, ob man es dabei mit einem Porträt der Georgiana oder der Elizabeth von Devonshire zu tun habe.

Fritz Rhein. Frau Generalmusikdirektor Crenkar, Köln

Leo von König. Die Gattin des Künstlers

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Willy Jaeckel
Die Gattin des Künstlers

Die Beweggründe der berühmtesten Bilderdiebstähle sind dennoch oft ideeller Art. Der Vorteil, der dabei gesucht wird, liegt weniger im Geldeswert, als vielmehr in einer Idee, bisweilen in einer fixen Idee. So kann es dem Italiener Perugia, der im Jahre 1911 die ganze Welt in Aufregung versetzte, wohl geglaubt werden, daß er Leonardos Mona Lisa lediglich zu dem Zwecke aus dem Louvre entwendete, um „die von Napoleon in Italien begangenen Diebstähle zu rächen". Denn Perugia selber konnte mit dem Bild nicht das Mindeste anfangen, behielt es zwei Jahre bei sich und selbst als er es dann in Italien anbot, tat er es mit dem Bemerken, ein Patriot möchte das Bild in einer römischen oder florentinischen Galerie untergebracht sehen.

Die Umstände dieses sonderbaren Aktes von Vaterlandsliebe sind ja wohl noch des langen und breiten in aller Gedächtnis. Außer der allgemeinen Aufregung ist an dem Diebstahl selber eigentlich nichts Besonderes. Die Polizei glaubte sogar, es handle sich um den schlechten Scherz eines Reporters, der dadurch beweisen wolle, daß die Überwachung des Louvre-Museums, die schon so oft gerügt wurde, in der Tat sehr mangelhaft sei. Die ganze Tat geschah sozusagen ganz natürlich; denn Perugia hatte den Auftrag, die Gioconda aus dem Rahmen zu nehmen und das Glas zu putzen, wozu man ihm zwei Stunden Zeit ließ. „Nach dem bisherigen Ergebnis der Untersuchung", prophezeite damals ein Pariser Blatt, „scheint der Dieb

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Georg Buchner. Damenbildnis

mit großer Ruhe vorgegangen zu sein." Nun, allerdings.

Im allgemeinen geht es bei diesen Fällen recht prosaisch zu. Wer z. B. das Archiv einer Tageszeitung, in der laufend solche Fälle registriert sind, durchsehen wollte — der Verfasser dieses Artikels hat sich diese Mühe genommen — wird den Bilderdiebstählen begegnen wie denen von Überziehern, Rädern, Silber, von Juwelen allenfalls. Die Diebe hoffen ganz simpel auf Verwertung, was ihnen bei Mittelware auch nicht selten gelingt; und nur wenn sie Pech haben, erwischen sie ahnungslos ein handelsbekanntes Stück und fallen damit meist prompt herein.

So wurden am 8. Oktober 1931 aus der Gemäldegalerie des Mannheimer Schlosses 12 Holländer aus dem 17. Jahrhundert, darunter Wouwermann, Ostade, van Goyen, Ruysdael, Teniers, gestohlen. Die Bilder waren aus dem Rahmen herausgeschnitten, in die heruntergerissene Stoffverkleidung der Wand eingewickelt und mit Gardinenkordeln verschnürt worden. Schon am folgenden Freitag wurden die Bilder in Frankfurt a. M. zum Kauf angeboten, der Dieb wurde hierauf in der Person des 27jährigen russischen Ingenieurs Maslauka von der Kriminalpolizei festgenommen.

Nicht immer aber verstehen Einbrecher ihr Geschäft so schlecht. Wie in jedem Beruf gibt es auch da gewiegte Spezialisten, deren man nicht so leicht habhaft wird. So ist der größte Bilderdiebstahl der letzten Jahrhunderte, der vom April 1927 im Museum der schönen Künste zu Moskau, bis zum heutigen Tag ohne Aufklärung, obwohl die Fahndungsstellen der ganzen Welt in Bewegung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gesetzt wurden. Es handelte sich dabei um hochberühmte Stücke, um einen „Ecce homo" von Tizian, um Correggios „Heilige Familie", um den Hl. Johannes von Dolci, um ein „Leiden Christi" von Pisano und um Rembrandts „Christus".
Häufig treten bei solchen „Unternehmungen" nicht nur Einzelpersonen, sondern ganze Organisationen in Tätigkeit, um eine „sachgemäße" Durchführung und Verwertung zu gewährleisten. Arbeitsteilung auch hier! Der bekannte Bilderraub im Juni 1929 auf der Cadolzburg bei Nürnberg gibt dafür ein typisches Beispiel ab. Als die eigentlichen Auftraggeber fungierten dabei die Berliner Kunsthändler Mayer und Lippmann, als Verbindungsmann diente ein gewisser Schmidt, der den Berufseinbrecher Graske gedungen hatte, der seinerseits wieder zwei Helfershelfer anwarb. Gestohlen wurden zwei Flügel eines Altarwerks, das damals als eine Schöpfung Cranachs oder gar Grünewalds gelten sollte. Das Tragikomische an der Sache ist, daß die Kunstkritik nachträglich feststellte, daß es allenfalls nicht sehr bedeutende Schülerarbeiten aus dem Dürerkreis sein könnten. Also hatten die Komplizen eigentlich eine falsche kunsthistorische Zuschreibung zu büßen, und zwar mit insgesamt 7 Jahren und 9 Monaten Gefängnis. Der Einbruch selber, bei dem zwei hellerleuchtete Burghöfe zu durchschreiten und vier Türen zu erbrechen waren, dauerte dagegen (obwohl sich im Schloß das Amtsgericht und ein Gefängnis befanden!) nur insgesamt 8 Minuten.
Auch die „Firma" Gutekunst, Richter und Schmidt machte schlechte Geschäfte. In der Nacht zum 5. Juni 1922, einem Pfingstmontag, wurde im Museum der bildenden Künste in Stuttgart Rembrandts berühmtes Gemälde „Paulus im Gefängnis" entwendet. Der Wert des Bildes wurde nach dem damaligen Geldstand auf 5 Millionen geschätzt. Von den Tätern fehlte zunächst jede Spur. Die Polizei setzte alsbald eine Belohnung von 50000 M. für die Ermittlung des Gemäldes aus. Daraufhin liefen von verschiedenen Seiten Nachrichten ein, in denen der Techniker Schmidt in Stuttgart als Täter bezeichnet wurde. Die Polizei nahm ihn und seinen Freund Gutekunst fest. Beide konnten jedoch ihr Alibi nachweisen und mußten zunächst wieder freigelassen werden.

(Fortsetzung Seite 49)

F. A. Harta. Frau Mitschiko Meinl

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Georg Siebert. Mein Junge
Ausstellung Ulm

Deutsche romantische Malerei der Gegenwart

Zur Ausstellung im Ulmer Museum

Die Ausstellung, die das Museum der Stadt Ulm im Sommer 1932 unternommen hat, betrifft eine der wichtigsten Fragen des heutigen Kunstlebens. Kunst ist für die Augen da, und die Sprache der Kunst ist weniger an nationale Grenzen gebunden, als die Sprache des Mundes, die an den Landesgrenzen wechselt. Dennoch kann kein Zweifel darüber sein, daß auch die Sprache der Kunst von nationalen Bedingungen abhängt. Die allgemeine Entwicklung der deutschen Geistigkeit nach dem Kriege drängt zur Ergründung und zur Pflege des deutschen Wesens. Mit einer Eindringlichkeit, wie sie seit langem nicht mehr erlebt wurde, prüfen wir: was ist deutsche Art.

Der Deutsche hat sich allzulange fremdem Urteil gebeugt. Römer haben das Wort Barbaren als Schimpf erfunden; Italiener und Franzosen haben es nachgesprochen. Selbst Deutsche waren mit der Kunst der Mittelmeerländer längst vertraut, bevor sie sich der eigenen zuwandten. Die Epoche, die hinter uns liegt, hat das Besondere des deutschen Wesens im Guten und Unguten verkannt. Unleugbar wohnen die faustischen zwei Seelen in jedes Deutschen Brust: die winterliche Seele, die Seele des Tastens und Drängens in Dunkel und Kälte, woraus es keinen Ausweg gibt oder doch nur ein reckenhaftes Aufstehen, um den eigenen, unebenen Weg zu bahnen, die Seele des Nibelungenblutes; sie ist heute wach, die deutschem Wesen fremde materialistische, rationalistische Welt zu bekämpfen. Und die andere Seele,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Rudolf Wacker. Hof mit Hühnerstall

Ausstellung Ulm

die Seele der Sehnsucht nach Wärme, nach Schönheit und Ausgeglichenheit, die Dietrich von Bern und Karl den Großen veranlaßte, südliche Form den Deutschen zu vermitteln, die Wikinger nach Sizilien lockte, staufische Kaiser der Heimat entfremdete, die Dürer das Geständnis auspreßte, er wolle ein Königreich darum geben, hinter das Geheimnis der italienischen Schönheit zu kommen, und die Winckelmann, Goethe und Feuerbach das Land der Griechen suchen ließ.
Das heutige Geschlecht verehrt den italienischen Dürer und den klassischen Goethe, aber es liebt sie nicht. Wir wollen heute deutsche Art, die sich auf sich selbst besinnt und nicht das Gute in der Ferne sucht. Hierzu gibt es in der Malerei und Plastik zwei Wege. Durchaus deutsch und nordisch ist der Expressionismus. Es ist die Kunst, die sich linear schon im Ornament der Völkerwanderungszeit oder in den krausen Linien der Spätgotik, farbig in der Leuchtkraft gotischer Fenster und in der Farbenglut eines Grünewald äußerte. Es ist die Kunst, die aus dunklem Drängen sich den Weg bahnt und deren größte nordische Meister der neuesten Zeit wir in Gogh, Munch und Nolde verehren. Neben ihr gibt es eine zweite deutsche Kunst, die gemessenere Wege geht. In ihr ist die Wildheit ursprüng-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Otto Dix. Selbstbildnis 1912

Ausstellung Ulm

licher Leidenschaft gebändigt, und von der deutschen Seele bleibt nur ungestilltes Sehnen, abgeklärte Heiterkeit, aber auch das Gegenteil dieser Heiterkeit, ein schmerzliches Resignieren und selbst ein Wühlen im Schmerze, das weltanschaulich wieder durchaus zum Expressionismus hinüberführt. Nur ist diese zweite Art der deutschen Kunst von der expressionistischen dadurch unterschieden, daß sie der Wirklichkeitsform mit größter Sorgfalt linear nachgeht. Diese Kunst in ihrer Gesamtheit vorzustellen, war die Aufgabe der Ulmer Ausstellung.

Die Freude an der Linie ist, solange wir eine deutsche Kunst kennen, ein besonderes Merkmal deutscher Art. Sie ist es heute wieder stärker denn seit langem. Die Ulmer Ausstellung suchte zu zeigen, daß die beiden Richtungen der heutigen deutschen Kunst, die sich vor allem der Linie als Ausdrucksmittel bedienen, sich wohl miteinander vertragen können, wenn auch die Schöpfer weltanschaulich durch eine weite Kluft getrennt sind. Gewiß erfüllt Künstler wie Steppes und Heinsdorff eine zarte Innigkeit und ein Bewußtsein, daß die Kunst das Leben veredeln und daß sie daher auch gegenständlich das Häßliche und Negative meiden soll. Dennoch wollen wir die Werke eines Fuhr nicht deshalb verachten, weil ihr Schöpfer zur Welt eine weniger freundliche Einstellung hat. Denn zuletzt entscheidet in der Kunst die Kraft, mit der das Werk gestaltet ist, nicht ausschließlich die Gesinnung; mit der besten Gesinnung allein läßt sich noch kein Kunstwerk schaffen.

B—m

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Emil Ernst Heinsdorff. Im schönsten Wiesengrunde
Ausstellung Ulm

Bilderdiebstähle

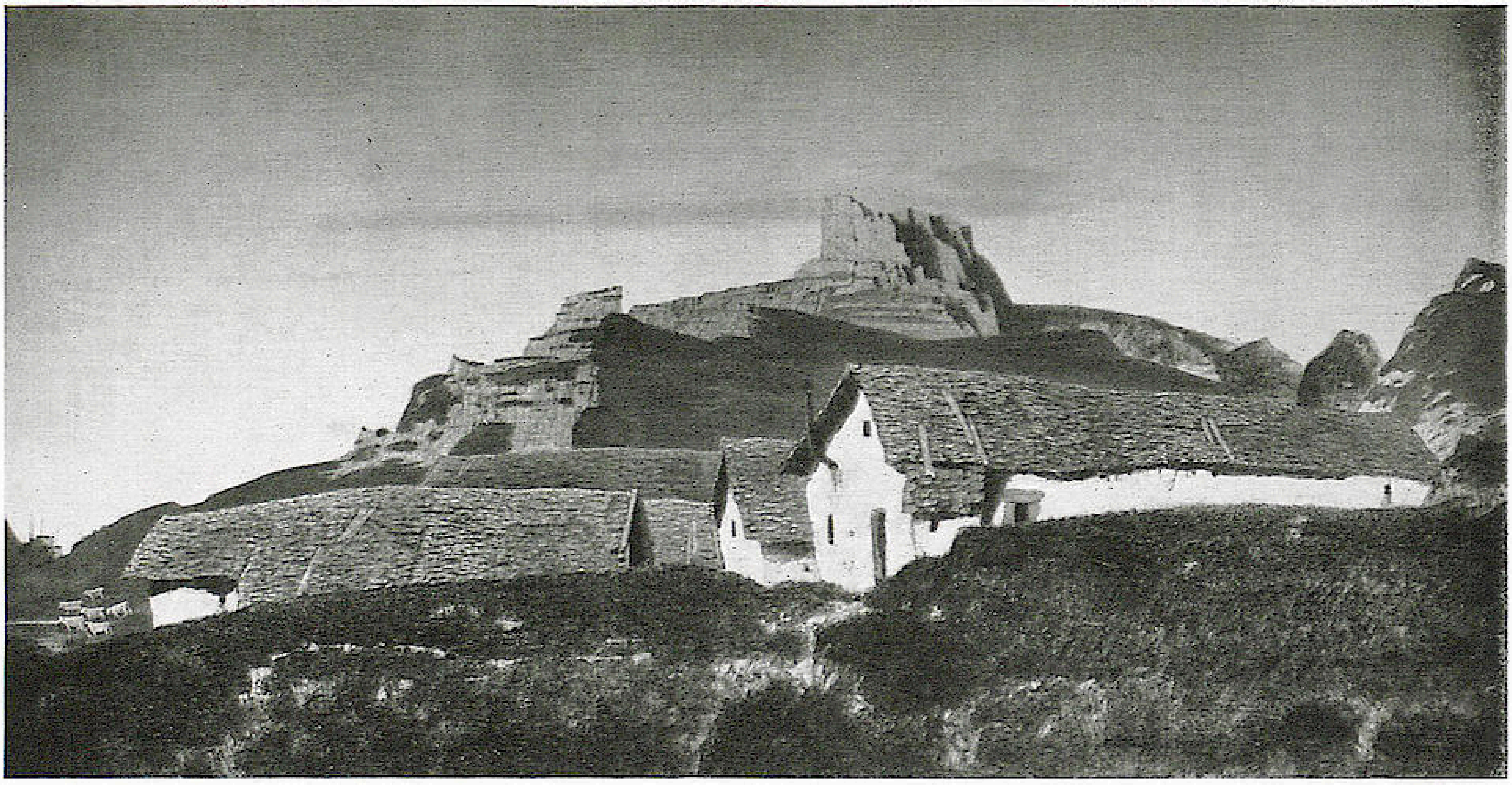
(Fortsetzung von Seite 45)

Am 11. Juni des gleichen Jahres wurde in der Galerie Bachstitz in München eingebrochen. Den Dieben fielen Kunstgegenstände im Werte von 2 Millionen Mark in die Hände. Ein Mitwisser gab der Polizei einen der Täter, den 22jährigen Kunstmaler Richter von Mühlheim, an. Richter wurde daraufhin am 12. Juli festgenommen. Nach seiner Verhaftung konnten ihm Beziehungen zu dem schon erwähnten Schmidt und Gutekunst nachgewiesen werden, die nun neuerdings festgenommen wurden. Nach anfänglichem Leugnen legten sie ein umfassendes Geständnis ab und so kam auch der Rembrandt wieder zutage.

Besonders schwierig gestaltet sich die Fahndung nach graphischen Blättern, von denen es an und für sich eine Vielzahl von Wiederholungen gibt, also vor allem von Radierungen. Hier ist es wie auch sonst oft nicht die Polizei, sondern der Kunsthandel, der den Dieb stellt.

Im Januar 1930 verschwand so in der Nationalbibliothek in Madrid eine große Zahl äußerst wertvoller Blätter Rembrandts mit eigenhändigen Korrekturen, erste Zustände Schongauers, Dürers usw., insgesamt 250 Radierungen. Die Blätter waren von einem Bibliothekar Antonio Lopez einem Berliner Antiquar zum Kaufe angeboten worden. Da Lopez bei seiner Korrespondenz angab, er hätte 350 Blätter als Honorar für seine Tätigkeit als

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Edmund Steppes. Zwischen Traum und Tag

Ausstellung Ulm

Testamentsvollstrecker erhalten, schöpfte der Antiquar zunächst keinen Verdacht. Er kaufte 250 Stück um 40000 RM. Sämtliche Drucke waren nun aber mit Exlibris beklebt, die die Inschrift „Colleccion Zaid-Martz" zeigten, eine Sammlung, die in der Literatur merkwürdigerweise nicht bekannt war. Dem Antiquar fiel auch auf, daß an verschiedenen Blättern radiert worden war, offenbar um einen Stempel zu entfernen. Er setzte sich mit der Kriminalpolizei in Berlin in Verbindung, und diese konnte im April 1930 den Diebstahl aufklären.

Die schwersten Aufgaben werden der Kriminalistik aber doch dort gestellt, wo es sich nicht um offensichtlichen Raub handelt, der einen kahlen Fleck, einen leeren Rahmen hinterläßt, sondern bei dem es sich um raffinierte Vertauschungen von Originalen und Kopien dreht. Der Kunstschriftsteller Ponzoni erzählt in seinen Erinnerungen von einem Tizian, den er auf diese Weise aus einer venezianischen Kirche geholt hat, allerdings mit Wissen der Mönche und nur gegen den staatlichen Willen. Hier beginnt allerdings bereits ein neues Arbeitsfeld der Polizei: der Kampf gegen den unerlaubten Ankauf und Verkauf von nationalem Kunstbesitz, über dessen Umfang und Bedeutung erst kürzlich der Salzburger Domschatzskandal wieder Aufschluß geben konnte. In früheren Zeiten dachte man da weniger kleinlich. So beschäftigte z. B. Kurfürst Maximilian I. während des Dreißigjährigen Krieges eigene Fahndungsoffiziere mit der Herbeischaffung alter Meister. Sehr tüchtig erwies sich auf diesem Gebiet der alte Pappenheim, den man sonst nur als Haudegen kennt, auch Tilly selbst wurde vom Kurfürsten mit solchen Nachforschungen, insbesondere über Dürerbilder, beauftragt.

Auf Technik und Abwehr des Bilderdiebstahls kann in der Öffentlichkeit aus begreiflichen Gründen nicht näher eingegangen werden. Es ist ein ganz sonderbares Gefühl, in polizeilicher Umgebung den heiteren Photos der zu kriminellen Objekten gewordenen Bilder zu begegnen. Eine sehr aufregende Art von Kunstgeschichte wahrhaftig rollt dabei ab, an der unsere Leser hiermit ein bißchen teilhaben sollten.

Dr. Ernst Heimeran

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Dem Gedächtnis Max Slevogts. 8. Oktober 1868 — 20. September 1932

Ein anscheinend gesunder, stämmiger Mann, mit mächtigem Kopf, breitem Nacken, hochgebürstetem gelocktem grauem Haar, mit einem in den letzten Jahren weißgewordenen Kinnbart und zwei kühlen, scharfblickenden Augen hinter den funkelnden Gläsern eines Kneifers, das war der Professor Max Slevogt, dem man seit Jahrzehnten in Berlin in allen Ausstellungen, im Theater und auf den großen Festlichkeiten begegnete und den man sich aus dem Leben der Reichshauptstadt gar nicht mehr fortdenken konnte.

Plötzlich hat er uns verlassen. Aus seiner Arbeit, dem Fresko in der Friedenskirche in Ludwigshafen, hat ihn der Tod fortgerissen. Auf seinem Landgut Neukastell bei Landau, in seiner geliebten Pfalz, ist er gestorben. „Golgatha 1932" soll das Gemälde heißen, an dem der schwer Herzleidende mit dem Aufgebot seiner letzten Kraft schaffte, von der dunklen Ahnung erfüllt, die er auch seinen Freunden gegenüber aussprach, daß er diese Arbeit nie vollenden würde. Sie ist in der Tat sein Golgatha geworden.

Aus dem großen Dreigestirn der Berliner Kunst vom ersten Jahrhundertdrittel ist er der zweite, der uns verlassen hat. Corinth ging ihm voran. Der greise Liebermann, der älteste dieser Männer, die den künstlerischen Ruf dieser Stadt und eine neue Periode der deutschen Malerei weit über die Grenzen des Landes getragen haben, ist der einzige Überlebende.

Noch ist die große Berliner Akademie-Ausstellung in aller Erinnerung, die im Herbst 1928 zu Ehren des Sechzigjährigen veranstaltet wurde und die Zeugnis ablegte von einem Schaffen, das man als reich und ungewöhnlich ansprechen muß. Slevogt hat nicht wie Corinth, der Ostpreuße, die strömende Fülle und grenzensprengende Kraft des Ostens an die Spree gebracht. Dieser Süddeutsche, der in Landshut geboren ist, seine Anfänge in München erlebte und später durch seinen jährlichen Aufenthalt in der Pfalz zu seiner Heimat zurückfand, hat etwas von der Heiterkeit, der spielerischen Phantasie und der Anmut der Deutschen südlich der Donau dieser Stadt mitgeteilt. Es war so, als durchdringe sich die Nüchternheit, Kühle und Sprödigkeit dieser Stadt mit der Leichtigkeit und dem strömenden Fluß der Musik, als vereine sich das Schwere mit dem Herben, das Grüblerische mit dem Flüchtigen, die dürre Anmut des Berlinischen mit der Phantasiefülle des Barock. Die Liebe, die Slevogt der Musik entgegenbrachte und die ihn nach dem Salzburger Mozart greifen ließ, kam in den arabeskenhaften zarten Gebilden seiner Zeichnungen und Radierungen zum Ausdruck, und die Improvisation des Moments, der glückliche Augenblick, die gute Stunde haben weit entscheidender als bei anderen Malern das Werk dieses Künstlers bestimmt.

Als Slevogt 1890, nach vierjähriger Lehrzeit, sich von seinem Münchner Lehrer Wilhelm von Diez loslöste, in der Erkenntnis, daß das altmeisterliche Gebaren dieses Münchner Malergeschlechts ein

zu überwindender Anachronismus wäre, entstanden seine ersten, vom eigenen Wesen zeugenden Bilder, wie die „Mutter auf dem Sofa", die mit gedämpfter Palette eine angeborene Selbstverständlichkeit und malerische Kultur verrieten. Sieht man heute die „Danae" von 1895, dieses Bild mit der alten Bäuerin, die in der Schürze den Goldregen auffängt, während im Hintergrund ein nacktes Mädchen liegt, so kann man sich schwer vorstellen, daß das Gemälde bei seinem Erscheinen einen Sturm der Entrüstung erregte.

Was in dem Maler steckt, erkennt man eher an den Bildnissen des Barons v. Schirding oder von Karl Voll und vor allem an dem Kopf von Slevogts Frau mit einem Fliederstrauß. Hell, weich und zärtlich ist dieses Bildnis mit seinen lavendelblauen Farbtönen, musizierend in heiteren fließenden Klängen, die für die damalige Zeit etwas durchaus Neues bedeuteten.

Mit des Malers Übersiedlung nach Berlin im Jahre 1901 geriet er unter den Einfluß einer neuen Umwelt, die ihn aus mancher unfruchtbaren Opposition befreite und in nähere Beziehung zu den damaligen Führern Liebermann und Corinth brachte. Zugleich bekam ihm die frische herbere Luft, die damals in der Reichshauptstadt wehte, ausgezeichnet und es begann für ihn eine neue Epoche der Aufhellung und Durchleuchtung, die heute noch erkennen läßt, welches Glück der Künstler über diese neue Umwelt gespürt haben muß.

Vielleicht sind es nicht die großen Kompositionen, die bei aller Brillanz und bravouröser Malerei in ihrer Kühle verraten, daß der Atem des Künstlers nicht ausreichte, wie etwa der weiße Andrade, den

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

man nicht recht, wie Emil Waldmann es in seiner Slevogt-Biographie tut, über Corinths Florian Geyer stellen kann, der jedoch viel zu Slevogts Popularität beigetragen hat, sondern jene zarten, tänzerischen, phantasiereichen, musikalischen Improvisationen, die vor allem in seinen kleinen Gemälden und in seinen Zeichnungen zum Ausdruck kommen. Das herrliche arkadische kleine Bild des Don Quichote von 1907 oder Don Juans Ende, Simsons Blendung, das Souper beim Prinzregenten Luitpold und viele andere scheinen in ihrer reifen saftigen Farbigkeit selber zu musizieren, und der skizzenhaft phantasierende Pinsel zaubert Luft, Atmosphäre und Melodie auf die Leinwand. Auch in einigen seiner Porträts hat es Slevogt verstanden, den lebendigen Augenblick festzuhalten, mit Geist und mit Intensität, wie es in der neueren Malerei nicht häufig gewesen ist, wie in dem Kopf des Architekten Roll, dem Selbstbildnis als Jäger, den Porträts Plesch, Wassermann u. a. Zuweilen aber scheint es, als wäre das glückliche inspirative Moment ausgeblieben, als hätte der Atem des Malers nicht ausgereicht, sein Objekt mit Leben zu erfüllen. So mag es kommen, daß das Werk dieses Künstlers in sich durchaus ungleichwertig ist, denn Slevogt war eben ein Künstler der Improvisation, der aus dem Strich des fliegenden Pinsels, den Linien des huschenden Griffels und nicht immer aus der Vorstellung Formen und Gestalten zu entwickeln schien. Der sinnliche Reiz des Artistischen überwuchert häufig die Kraft des Erlebnisses.

Welche große Bedeutung Slevogt für die Illustration gehabt hat, werden die Jüngeren nicht mehr ganz ermessen. Der Phantasiereichtum seiner Mozartradierungen, seiner Rübezahlzeichnungen, seiner Lithographien zum Leben Cellinis und der Hunderte von graphischen Blättern, die der Künstler hinterlassen hat, ist groß, und vieles davon wird jene Zeit überdauern, die allzu sehr geneigt war, sich an die Wiedergabe des flüchtigen Moments zu verschwenden. Hier hat der unermüdliche Griffel gewissermaßen aus sich selbst eine Vielfalt der Gesichte geschaffen. Der deutsche Märchenwald rauscht vorüber, man sieht die Ilias, die Einnahme Mexikos durch Cortez, Tausend und eine Nacht, die Anabasis des Xenophon, Städte, Menschen, Berge, Bäume, Zauberer, Löwen, Affen und Fabeltiere, ein singender, musizierender kleiner Kosmos aus dem gleitenden Nu erhascht in einer Bildvision, die sich erst während der Arbeit zu entwickeln scheint, und die ganz auf Endgültigkeit Verzicht leistet und von dem Glücksgefühl der Improvisation zeugt.

Zu den stärksten Eindrücken, die der Künstler gegeben hat, gehören sicher, neben den Illustrationen, neben den kleinen Gemälden und neben einigen Porträts, die Landschaftsgemälde, die 1914 in Ägypten entstanden sind und von denen die Dresdner Galerie seinerzeit etwa 20 Stück auf einmal gekauft hat. (Sie hat leider die Hälfte wieder abgegeben.) Hier hat der Maler seine letzten Möglichkeiten erfüllt, und der Weg von der improvisierenden Skizze ist organisch in Werke hineingewachsen, die zum Besten der deutschen Landschaftsmalerei gehören.

Ein reiches unermüdliches Künstlerleben ist abgeschlossen. Einer jener Männer, für die der Impressionismus der rechte Ausdruck ihres Wesens war, und der Maler, der gemeinsam mit Max Liebermann den deutschen Impressionismus geschaffen und fast allein repräsentiert hat, ist dahingegangen. Sein Ausspruch zu Freunden vor seiner letzten Reise nach Ludwigshafen zeigt auf eine seltsame beruhigende Weise, daß hier eine Bahn abgeschlossen und ein Weg vollendet war: „Es ist doch schön, mit einem großen Werk sein Leben abschließen zu können!"

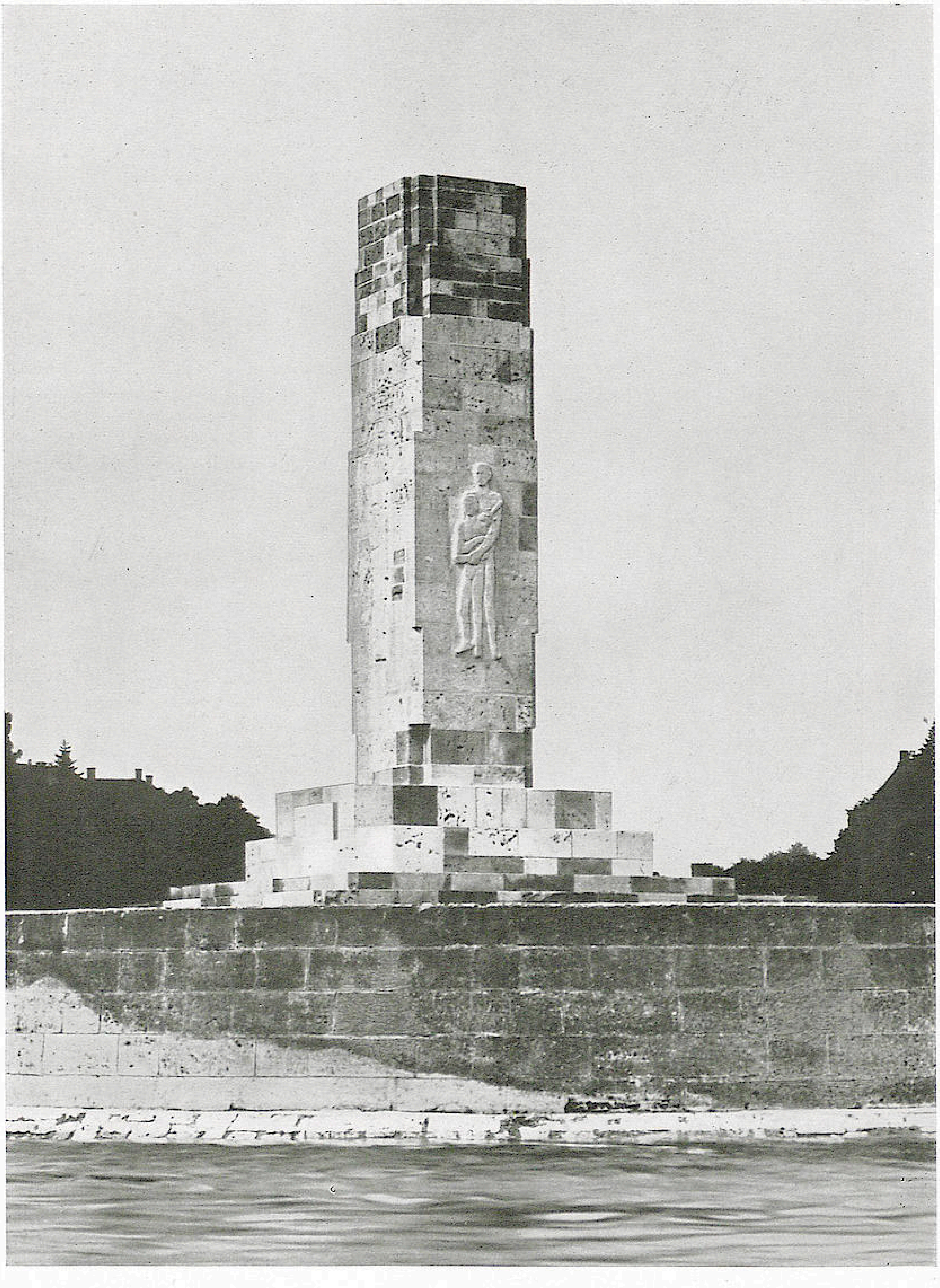
Bruno E. Werner

Max Slevogt. Aus „Benvenuto Cellini" (Verlag Bruno Cassirer, Berlin)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

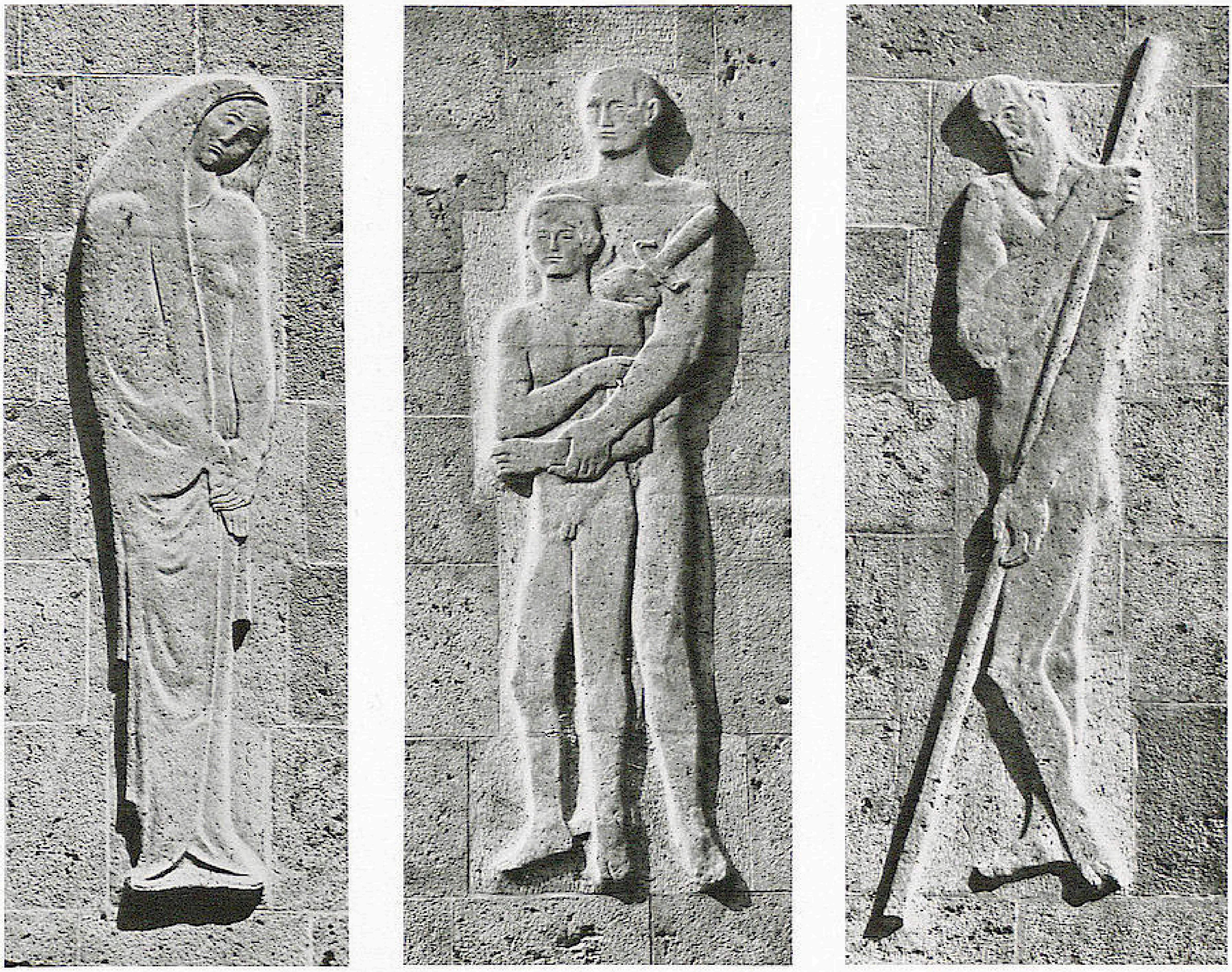
Max Slevogt. D'Andrade als Don Juan

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Edwin Scharff. Kriegs-Ehrenmal für die Stadt Neu-Ulm

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Reliefs am Ehrenmal Neu-Ulm: „Trauernde" — „Vater und Sohn" — „Alter Mann"

Edwin Scharffs Ehrenmal für Neu-Ulm

Die Stadt Neu-Ulm hat ihren Sohn, Edwin Scharff, beauftragt, ihr ein Ehrenmal für die im Weltkrieg Gefallenen zu schaffen. Das Denkmal wurde unlängst eingeweiht. Es steht an einem städtebaulich besonders wirkungsvollen Ort, nämlich am Schwal, an der unteren Spitze der schmalen Donauinsel zwischen Ulm und Neu-Ulm, auf beiden Seiten von leichten Höhen umrahmt, von den beiden Armen der schnellströmenden Donau umrauscht, weithin sichtbar. Das Denkmal, aus vorhandenen Kalksteinblöcken der Festungsmauer geschaffen, erhebt sich als mächtiger, etwa 10 m hoher Pfeiler über einem Sockel von drei Stufen. Der Pfeiler ist unten und oben ein wenig abgeschrägt, im übrigen ganz glatt. Seine vier Flächen sind in der Mitte mit schmalen, frei aus dem Stein gehauenen Bildern stehender Gestalten geschmückt, die Werden und Vergehen, Mutter und Kind, den wehrbereiten Vater und Sohn, eine trauernde Frau und den auf den Stab gestützten Greis darstellen, in der schlichten Formgebung von ergreifender Stärke des Ausdrucks. Die Stadt Neu-Ulm hat durch dieses würdige Erinnerungsmal ein Werk erhalten, das zu den eindrucksvollsten Schöpfungen der neueren deutschen Bildnerkunst gehört. B-m

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Willi Münch-Khe
Junger Steinbock

Freude des Schaffens

Als Vierziger umzusatteln, ist ein Unternehmen. Mißmutig dachte ich nach den verlorenen Kriegs- und Nachkriegsjahren über mein bisheriges Schaffen nach und mächtig flammte da mit einemmal, 1926 war's, der Wille zu neuer Tat in mir auf. Mit offenen Armen eilte ich der schon lange heimlich Geliebten, der Plastik, ans Herz. Erst das Rebhuhn und die Figuren der Weltliteratur für Meißen, das waren die Lehrjahre. Die Figuren erinnern vielfach in Bewegung und Ausdruck an meine große Radierung der „Geborgenen" 1919.

Aber bald schon begann das Gespenst von Meißen an mir zu knabbern, es macht unzufrieden, das spröde, konventionelle Material. 1929 hatte ich dann den Weg gefunden, ich modellierte den „Don Quichote" als Auftakt zu neuer Wandlung. Man muß tapfer sein, um nicht dem großen Kaendler zu verfallen oder, wie dies in Meißen üblich ist, Barock und Rokoko aufzuwärmen.

Nach dieser Befreiung entstand das große liegende Messingkalb. Aber schon reiften neue Erkenntnisse, ich rüstete zu neuer Fahrt, machte mein Lebensschiff 1930 am Bodensee flott und warf am Pleißestrand bei Leipzig Anker. Ich brauchte Erzgießer. Dann, 1931 habe ich mich mit ganzer Liebe der „Kleintier-Plastik" zugewendet und 30 Modelle in Messingguß geschaffen. Wie liebte ich von je die jungen Tiere immer schon als Knabe und habe sie hundertfältig belauscht und gezeichnet. Nun stehen sie rings um mich herum: Kälbchen, Fohlen, Rehe, Dromedare und Eselchen, doch auch ein Mädchen

Willi Münch-Khe. Fohlen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Junges Reh

Junges Dromedar

von Bali ist fertig geworden und u. a. die Bildnisbüste des Physikers Karolus. Immer neue Erkenntnisse bringen mir als Größtes und Tiefstes den Wandel zur Einfachheit in Ausdruck und Form.
Soeben bin ich dabei, eine Kollektion Gebrauchskeramik zu drehen und zu schaffen und ich glaube, daß diese Handwerklichkeit mein Wollen zur Einfachheit fördert.
Dann aber, als Auftakt und Übergang zu neuen Plastiken will ich die jahrelangen sehnsüchtigen Träume verwirklichen und malen, großäugige Rehe in abendlichen Kobalten, samtäugige Fohlen vor rosafunkelndem Schilf, flammende Gazellen im Purpur des Abends verhoffend, oder Hirsche, weltfern im sternigen Moose traumhafter Wälder lagernd. All diese Gesichte sehen mich groß und erwartungsvoll an. Und wenn sie gemalt sind, einfach und visionär fast, dann sollen sie nur wandschmückende Einlagen sein, an denen ein moderner Mensch, herausgerissen aus der Hast unserer Zeit, beruhigende Erbauung findet.

Willi Münch-Khe

Willi Münch-Khe
Kleintier-Plastiken

Kalb

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Pablo Picasso
Jllustration zu Ovids „Metamorphosen"

Picassos Ovid-Illustrationen

Wieder ein anderer Picasso! Wir hören den Ausruf. Unwillkürlich entschlüpft er dem Betrachter, der diese neuen Radierungen des Spaniers sieht. Radierungen, die eine französische Ausgabe von Ovids Metamorphosen begleiten. Ziemlich locker begleiten — um dies gleich vorauszuschicken. Wie auch die französische Prosaübersetzung keineswegs streng an die Originalfassung sich hält, sondern durch manche Fortlassungen einen Erzählungsband für heute schafft, der nicht nur für den Bücherschrank, sondern zum wirklichen Lesen bestimmt ist. Die Illustration deutet das textlich Gegebene nicht so sehr aus, sie umspinnt es vielmehr mit formaler Phantasie. Picasso greift aus den Ovidbüchern Stimmungsmomente heraus, als Ansatzpunkte leicht hingeworfener und doch so weitführender Problemreihen. Er spielt mit dem Stoff und läßt ihn unversehens dann doch ausbrechen zur faszinierenden Gewalt seiner Formung. Und bindet dies alles wieder zur anmutiglebendigsten Illustration des Themas, die wir kennen.

Picasso, der Klassizist: hat er hier sein eigentlichstes Thema gefunden? Bedeutet die Motivwahl hier eine Festlegung auf jene „Richtung", die manchen damals überraschte, als er den Kubismus scheinbar aufgab? Ja muß dies Epos der Verwandlungen von

---

Wir bringen die Reproduktionen, die wir anläßlich einer Ausstellung der Picassoschen Ovid-Illustrationen im Graphischen Kabinett Günther Franke, München zeigen, mit Genehmigung des Verlages der Ovid-Illustrationen Picassos: Skira in Lausanne.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Gestalt zu Gestalt den nicht reizen, der sogar im scheinbar Gestaltlosen, im Kubismus, doch immer der heimliche Klassizist geblieben war!
Wir zögern mit dem bedingungslosen Ja. Wohl begegnen hier klassisch hingeschriebene Schilderungen der Gestalt, der Aktionen zwischen Gestalten und deren Ruhe. Wohl umreißt die Linie klar und von Plastik schwellend auch hier manche Szene. Und vielleicht sind es gerade solche Blätter, welche gerade, weil sie dem üblichen am nächsten kommen, doch am deutlichsten sich abheben von allem klassizistischen Gehaben, das viel eher ein Mord der eigentlichen Antike als deren Wiedergeburt genannt werden muß. Keine blutlose Linie, nirgends die leeren Schemen der Akademie — alles federnde Energie auch im gestaltvollsten, nach allen Regeln hoher Klassik geformten Aspekt. Ein nervig Heutiges verbindet sich wie eingeboren dem primär Lebendigen dieser als wirklich empfundenen Antike. Ein kraftvoll vitaler Nachkomme Ovids selber scheint hier den Stift zu führen.
Aber nicht diese klar ablesbaren, zum Stoff in engerer Beziehung stehenden Blätter bestimmen die Note des Zyklus. Da brechen andere Klänge ein, seltsam fremd dieser klassischen Welt und ihr Gestaltungsideal bedrohend. Einer breiten Flächensicht zuliebe werden Konturen ornamental geweitet, werden Gestalten zerschnitten, wo Vorderfiguren sie verdecken, werden verschiedene Sichten eines Antlitzes — en face, Profil, Halbprofil — zusammengeschaut. Auf einigen Darstellungen von Aktionen glaubt man eine Hereinnahme des Zeitmoments in die Bildwiedergabe feststellen zu dürfen: verschiedene Momente der Bewegung von einzelnen Körperteilen werden nebeneinander dargestellt, dabei doch auf die gleiche Gestalteinheit bezogen. Also Rückgriffe nicht so sehr auf futuristische Experimente, als vielmehr auf Darstellungsmethoden des Mittelalters, deren Vermengung mit streng klassischer Linienführung und wieder mit aufbrausend konturierter Flächenweitung den merkwürdigen, ja aufregenden Reiz dieser Blätter ausmachen. Man spürt: sowohl Kubismus wie Surrealismus sind in diese neue Art mit eingegangen, eine komplexe Künstlerpersönlichkeit hat hier geschaffen, ein Mensch von heute, der durch alle Schleier der Form und über alle Abgründe des künstlerischen Abenteuers hinweg die klare Sonne Arkadiens uns wieder aufleuchten läßt. Dr. O. S.

Pablo Picasso
Jllustration zu Ovids „Metamorphosen"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Max Stern
Frauen am Brunnen

Max Stern

Der Düsseldorfer Maler Max Stern hat im Juni dieses Jahres seinen 60. Geburtstag gefeiert. Max Stern ist Rheinländer, studierte in Düsseldorf, vor allem bei Peter Janssen und einige Zeit auch in München, wo er bei der Münchner Secession mehrfach ausgestellt hat. Reisen nach Italien, nach Frankreich und an den Niederrhein erweiterten seinen Blick. Sein Hauptgebiet ist die Landschaft, von Figuren belebt; daneben pflegt er eine klare und vornehme Bildnismalerei. Er ist niemals Mitläufer irgendwelcher Kunstströmungen gewesen, sondern schuf sich in intensiver, oft bewußt vereinsamter Arbeit seinen Stil selbst, der dem Impressionismus nahestand, aber vor allem in der kraftvollen Farbengestaltung stets eine eigene Note behielt. — Am Bewundernswertesten aber ist, daß er bei dieser Malerei, die ihm Erfolg brachte, nicht selbstgefällig stehen blieb, sondern ständig nach neuen Gestaltungsformen suchte. So gelangen ihm gerade in den letzten Jahren Werke, in denen ganz neue, starke Wege farbigen Aufbaus beschritten werden. Diese Bilder zeigte vorwiegend die Kollektivausstellung in den Räumen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen zu Düsseldorf; Frauen bei der Ernte, Bauern im Walde, Lastträger, Zirkusszenen, stets vom farbigen Eindruck aus entwickelt und folgerichtig aufgebaut.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Dieses selbstvergessene Weiterarbeiten und Suchen läßt den Sechzigjährigen mit vollem Recht in der Reihe Jüngerer stehen, wie eben wieder in der München-Düsseldorfer Ausstellung, wo in den Räumen der Rheinischen Sezession, der Max Stern angehört, seine Bilder einen ausgezeichneten Eindruck hinterließen. Dies mag der beste Beweis dafür sein, daß der Künstler in seinem Wesen und Schaffen jung und lebendig geblieben ist.

Dr. L. Straus-Ernst

Max Stern
Hafenarbeiter in Marseille

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Joseph Pilartz. Im Englischen Garten in München

Zu den Bildern von Joseph Pilartz

Das Gebiet der Maltechnik (sogenannte reine Materialtechnik) gilt im allgemeinen als untergeordnet. Auf der einen Seite wird die Beherrschung der handwerklichen Grundlagen der Malerei als selbstverständlich vorausgesetzt; auf der andern gilt es als unwürdig, sich hiermit des langen und breiten auseinanderzusetzen oder gar neue Wege zu suchen; der Künstler müsse frei sein und bleiben und nicht durch die Gesetze des Materials gehemmt werden. Die Wahrheit liegt genau in der Mitte, und auch die wissenschaftliche Theorie sowie die Forschung für Maltechnik betrachten es als ihre Aufgabe, nicht nur das Kunstschaffen der Heutigen durch die Durchforschung der Malkulturen aller Zeiten zu bereichern, sondern auch die gänzlich persönlichen Verfahren in der Moderne zu festigen. Niemand denkt mehr daran, die Verfahren des Malens in altmeisterliche Bahnen bewußt zurückzuzwängen; es ist schon richtig: nicht die Technik darf die Kunst bestimmen, sondern das individuelle Kunststreben muß sich seine Technik zu schaffen verstehen.

Und doch sehen wir nicht zuletzt in der fortschrittlichen Kunst das rein Technische an Beachtung zunehmen. Viele Künstler reiben ihre Farben wieder selbst; das Mißtrauen gegen die Tubenfarben ist gewachsen. Auch die junge Kunst wehrt sich gegen das Schicksal, das so manchem Lebenswerk aus letzten Jahrzehnten wiederfuhr: Gegen die oft so überaus schnelle Zerstörung durchschnittlicher Ölmalerei. Mit der Verfestigung des Handwerklichen und der Materialfragen auf so vielen Kunstgebieten (Baukunst, Plastik, Kunstgewerbe) geht in der Malerei das Bestreben einher, Farbschicht und Malgrund gegen die wachsenden Zerstörungsfaktoren, insbesondere gegen die zunehmenden Säuregehalte der industrialisierten Städte zu verteidigen.

Neuerdings stellte Joseph Pilartz in der Städt. Galerie München zum Teil großformatige Wachsmalereien aus und errang weitgehende Beachtung. Pilartz, vierzigjährig, von Haus aus Schreinergeselle, arbeitete nach dem Kriege auf den Akademien in Kassel und

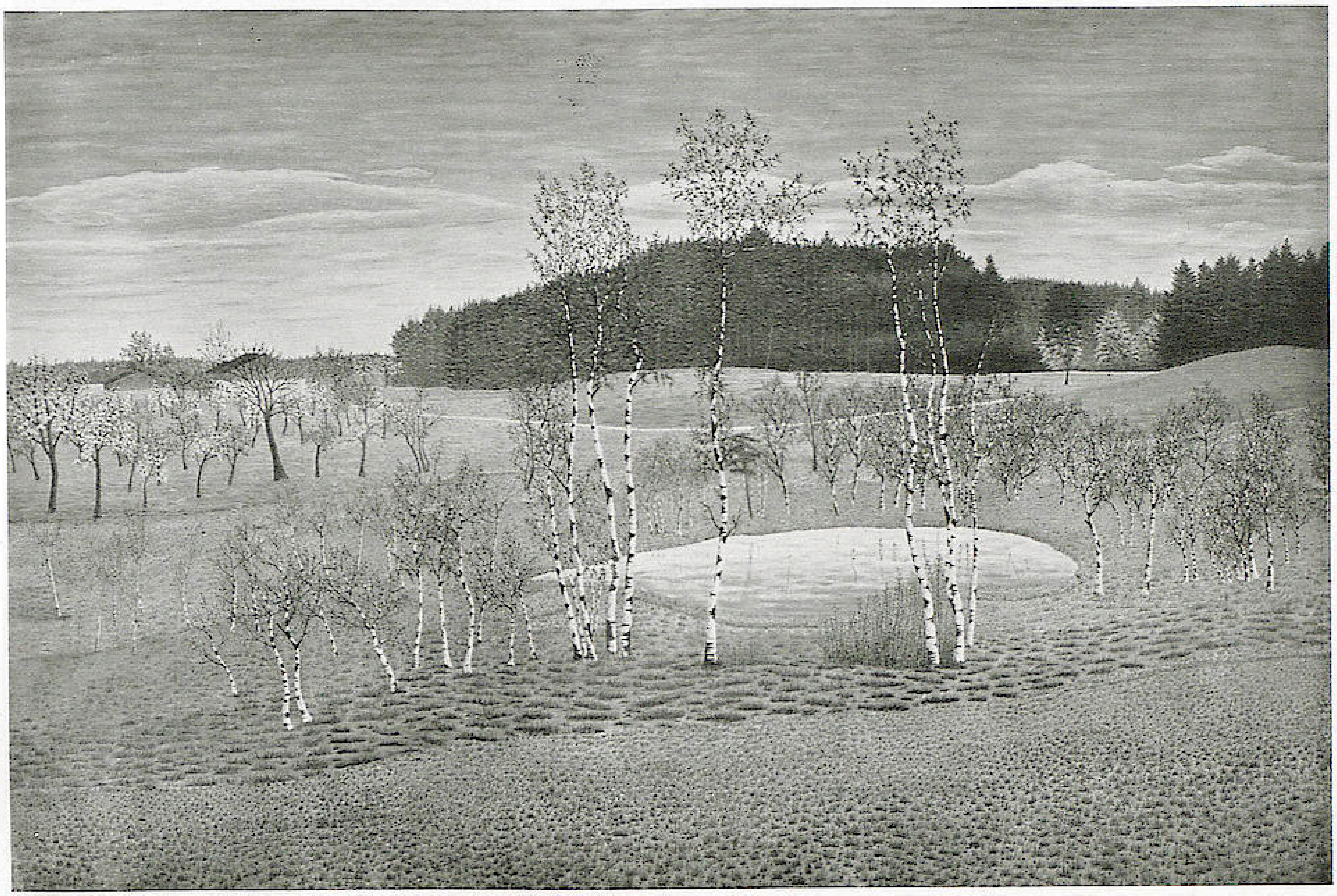
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

München und schafft in Wasserburg a. Inn autodidaktisch weiter. Seine ersten Erfolge reifen; auch die deutsch-skandinavische Ausstellung zeigte eine seiner Wachsmalereien.

Der gebürtige Kölner ist auch geistig in der Welt des Stephan Lochner beheimatet. Doch durchwanderte er die von der Industrie durchschüttelte rheinische Heimat vergebens und suchte auch im ruhigeren deutschen Süden lange, bis er in jener heute noch mittelalterlichen Stadt und in der reichgestaffelten Voralpenlandschaft des Inntals die Landschaft fand, die er brauchte. Der Landschaft war er im Krieg nahegekommen, nämlich als Artilleriebeobachter an der Westfront, und auch seine heutigen Arbeiten behalten etwas Kartographisches; nicht nur äußerlich, sondern auch in der geistigen Haltung eines unentwegten Beobachters, der auch das Allergeringste anvisiert. Seine Malerei ist unpathetisch, ungenialisch, aber unbestechlich und ohne jede schöngeistige oder technische Schummelei. Er schildert ab, er schildert; grade daher kann in seine Bilder unmerklich etwas einfließen, was man stadtferne Innigkeit, natürliche Romantik, herbdeutschen Charakter der Landschaft nennt. Werte allerdings, die im internationalen Geisteshandel vorerst wenig Marktwert besitzen. Es ist eine einfache Bekenntniskunst in schlichter Kleinmalerei. Die Wachsmalerei fordert für eine der großen Arbeiten des Zyklus „Jahreszeiten" fast ein halbes Jahr an Arbeitszeit, ist also auch hierin das Gegenteil von Flottheit und Virtuosität. Übrigens zwingt die Enkaustik nicht unbedingt zum Langsammalen, hier setzt sich vielmehr Pilartz' altmeisterlicher Charakter durch. Die Leuchtkraft seiner Wachsfarben ist von einer ausgeglichenen Sanftheit und doch herb und spröde, wo's angebracht ist. Er malt die Dinge in der Natur in der Ordnung der Vielheit, des Nebeneinander- und Hintereinanderstehens. Subordiniert aber alles dem Himmel, zu dem ein Baum, ein Hausdach, eine Kirchturmspitze oder eine Gebirgskette überleitet. So spricht er einfach und tendenzlos seine soziale, seine Brüderlichkeits-Gesinnung aus. Bis heute ist er schon ein inniger und fleißiger Kartograph der süddeutschen Natur geworden und wird, nachdem das Landschaftliche nun zu einem gewissen Abschluß gekommen ist, auch das Figürliche, wie es in religiösen Motiven, Interieurs und Bildnissen bereits vorgekeimt ist, zu realisieren beginnen.

Dr. Peter Breuer

Joseph Pilartz. Frühling



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Joseph Pilartz. Herbst

Joseph Pilartz. Winter

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Richard Knecht. Maske des Bildhauers Funk

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Richard Knecht
Kinderköpfchen

Richard Knecht

Der nun Fünfundvierzigjährige wurde in Tübingen geboren. Seine bildkünstlerischen Neigungen traten früh zutage. Mit 15 Jahren bereits modellierte Knecht seine Schwester. Aus dem Froufrou von Volants und Spitzen blüht ein schönes vollplastisches Oval hervor, voll des natürlichen Scharms, erstaunlich begriffen in den menschlichen, aber auch in den plastischen Werten. Leise klingt Maillol herauf. Mit 15 Jahren und um 1900 — wer in der Welt kannte damals Maillol!

1906 kam Knecht nach München an die Akademie zu Erwin Kurz und in unmittelbare Nähe von Hildebrand. Zu dem Großmeister, der die neuere Plastik dem Gesetz der Statik, dem Kubus, zurückgegeben, sie aus den Fesseln der Malerei endgültig befreit hatte. Der der staunend aufhorchenden Jugend das Ideal eines neuen rein plastischen Schaffens verkündete: „Alle plastische Einzelform müsse sich in einer größeren Form einigen, alle Einzelbewegungen Teil einer größeren Gesamtbewegung ausmachen, so daß zuletzt der ganze Formenreichtum einer Figur in einem einfachsten Flächengang eingeordnet vor uns stehe . . .“ Auch Knecht hört die Lehre. Aber sein Gefühl revoltiert gegen die Theorie der Fläche. Sein Temperament diktiert ihm anderes. Aber aussprechen vermag er's noch nicht. 1914 verläßt Knecht die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Richard Knecht. Kunstmaler Ligges

Städtische Galerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Richard Knecht. Büste Frau Prof. Bilfinger

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Akademie, 1915 rückt er ins Feld, mit den Heimkehrenden kehrt er 1918 heim, um die Arbeit aufzunehmen, die er 1915 hatte liegen lassen müssen. Das Ungestüme der Jugend hat sich gelegt; gelegt eigentlich nicht, nur in die Bezirke des Kubus, der begrenzten Masse hat es sich zurückgezogen. Das unbändige, wilde Temperament der frühen Großplastiken, die in den Jahren 1912—15 entstanden — heute in Tübingen und Stuttgart —, Werke von einer barock schweifenden Spannung, kraftstrotzende Körper, die mächtig bewegt in den Raum stoßen, in deren Torsen sich das Leben windet, ist durch tiefere Einsicht diszipliniert worden.

Eine Fahrt durchs Fränkische vertieft diese Wandlung. Begeistert schreibt er von den Erlebnissen seinen Freunden:

„... Alle für uns wesensfremden Kulturen sind uns erschlossen, es existiert beinahe kein Werk griechischer Kunst und der Renaissance, das nicht hundertfach inventarisiert, in deutschen Büchern abgebildet und angeführt worden wäre. Unsere Akademien und Universitäten haben ihre Gipsmuseen und Antiquarien vollgefüllt mit griechischer, hellenischer und römischer Kunst; wo sind aber unsere deutschen Meister? ... Es wird einem wahrlich traurig zu Mute, wenn man von der Schulbank und der Universität weg sich im eignen Heimatlande umschaut und dann erfahren muß, daß man jahrelang im fremden Geiste erzogen wurde und jetzt erst das findet, was man an den andern so schmerzlich vermißt, und was die andern einem natürlich auch nicht geben können, das Tiefe und Wesentliche der eigenen Art ...!“

Und vor Riemenschneiders kleiner Sandsteinplastik „Anna selbdritt“ geht ihm die Unendlichkeit des gotischen Geistes auf und die Größe der räumlich-plastischen Empfindung dieser Kunst. An seinem Geiste ziehen nun die Brügger Madonna des Michelangelo vorüber, die Madonna Medici, Donatello, die Griechen — die Ägypter. Haben die Schöpfungen dieser ganz Großen trotz aller Verschiedenheit in Rasse, Religion, Weltanschauung und im Sozialen nicht etwas sie Verbindendes im Formalplastischen, etwas ewig Konstantes, stets Absolutes?

Der sonst so Lebenslustige, Gesellschaft und Unterhaltung Suchende, der Sportfreund und Hochtourist schließt sich ab, er versagt sich allem. Tag und Nacht arbeitet er. Von den großen Jahresausstellungen hält er sich fern. Oder schickt ältere Arbeit. Die Kritik darüber kümmert ihn wenig. Dann kommt er 1926 mit der Bildnisbüste, dem Doritkopf des Kunstmalers Ligges hervor (heute im Besitz der Städt. Galerie, München); ein Jahr darauf schickt er das Bildnis des Frl. Hillig in den Glaspalast und 1929 den Bronzekopf des Bildhauers Henke (Bayer. Staatsgal.). Es war ein Neues, diktiert durch das Erlebnis der Gesetze des Raumes. Wohl ist bildhauerisch schaffen immer: Raumvorstellung durch tastbare Gebilde vermitteln. Aber dieses Raumgefühl war im Laufe der Jahrhunderte starkem Wechsel unterworfen, der Bejahung, der Verneinung. Mitunter war es der Kunst überhaupt verloren gegangen. Seit einigen Jahrzehnten aber beginnen Raum und Fläche sich ihre eigenen Werte wieder zurückzuerobern. Hildebrand führte die Plastik in den Block zurück. Aber er blieb nur Station auf dem Wege zum Ziel. Was seit Jahrhunderten für uns verloren, der Raum beginnt wieder formschaffendes Element der Kunst zu werden. Unsere Architekten bauen in Kuben und Würfeln; Raumarchitekturen stellen sie hin, keine Fassadenbauten mehr. Dies raumplastische Element in die „Kunst“ der Bildhauer wieder eingeführt zu haben, ist das eine Besondere von Knechts plastischer Anschauung.

Das andere ist: die Rhythmisierung der Masse durch das Geheimnis der Maßverhältnisse. Rhythmisierung also nicht im Sinne der Abstrakten, der Konstruktivisten, losgelöst vom Block, Rhythmisierung nur aus Lust an der Eigenbewegung und deren allgemeiner Gefühlswerte; Rhythmisierung auch nicht im Sinne singender und klingender Kadenzen eines Kolbe oder Haller — sondern Rhythmisierung als Maßaufteilung der im Block beschlossenen Materie; Form gebunden durch die Gesetze der bewegten Energie. In solchem eigenartigen Rhythmus von Querung und Schrägung wird die Architektonik des Raumes sinn- und sinnenhaft.

Knechts Natur hat sich also seit den michelangelesken barockausstoßenden Großplastiken keineswegs geändert. Sie ist wildes, elementares Ungestüm geblieben, nur hat sie die weise Gesetzlichkeit des Kubus auf sich genommen. Hildebrand hatte auch den Kubus gefordert — aber im Sinne der Statik, der absoluten Ruhe. Dennoch gibt es in der Tat keine größeren Gegenspieler in der neueren deutschen Plastik als Hildebrand und Knecht. Beide fordern den Kubus — der eine den der absoluten Ruhe, der andere den der gestrafften Energie und heftigen Bewegung. Knecht aber geht im Sinne des Formal-Absoluten aller raumschaffenden Plastik über Hildebrand hinaus, weil er wie Hildebrand die Möglichkeit hat, im Typ das Individuelle zu fassen, dessen physische und seelische Werte, ohne aber die Plastik als raumschaffendes Kunstwerk zu beeinträchtigen. Und um diesen Eindruck des Formal-Vollgültigen zu erhöhen, betont der Künstler das Organische der Materie, der Masse, des Werkstoffes. Er schafft materialgerecht.

Den schönen Kompromiß von Natur und Abstraktion lehnt er ab. Knecht will die einseitige Bejahung der Abstraktion, des Vermögens, Plastik als eine zweite, als eine selbständige, eine Stein oder Bronze gewordene höhere Ordnung hinzustellen. Er haßt allen naturalistischen Illusionismus. Einseitig bis zum Fanatismus erstrebt Knecht diese Abstraktionen in Stein oder Bronze: nur der Stein, der harte, lichtundurchlässige Granit oder die flüssig-erstarrte Bronze diktieren das Erlebnis des Raumes, das der Schönheit und das der Monumentalität.

Ja — aber ist das noch Kunst? Ist das nicht vielmehr ein höheres Rechenexempel in Stein oder Bronze? — Eine Summe von Erkenntnissen, welche die Gesetze des Schönheitskanons neu regelt? ... Eine Ästhetik, aber schließlich nichts als eine ästhetische Spekulation? Ist das wirklich noch Kunst, die über das formal-ästhetische eine menschliche, eine seelische Angelegenheit ist?

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Richard Knecht. Torso

Städtische Galerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Richard Knecht. Kunstmaler Jutz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Richard Knecht. Hl. Christophorus

Gewiß — der Kopf spannt sich zur Kugel. Der Umriß hat die Einfachheit, die Unerbittlichkeit des Kreises. Die Fläche wogt in Höhen und Tiefen. Die Formen, groß und klar, auf ihre äußerste Spannung gebracht, stehen in unverrückbaren Verhältnissen zueinander. Die Modellierung ist kühl und keusch wie der Stein. Raumplastisch wie eine Architektur stehen diese Bildnisköpfe vor uns. Und dennoch! Gehen die Köpfe wirklich nur in der plastischen Raumschöpfung auf? Sind sie nicht auch ein Aufgehen im Objekt des Dargestellten, in der natürlichen Erscheinung der Dargestellten, in der Sichtbarmachung der seelisch-menschlichen Werte?

Gegen die bruchhafte Wirkung unserer Naturalisten und gegen das dandyhaft Spielerische unserer Ästheten steht Knecht wie ein Heros, kraftvoll, monumental, ohne Pathos.

Neben den Bildnisbüsten sind eine Reihe dekorativer Arbeiten entstanden, für Krankenhäuser, Kirchen, Schulen und Museen, von liebenswürdiger

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Richard Knecht. Kunstmaler Carl Schwalbach

Haltung. In Nischen stehen sie oder unter kleinen Baldachinen — meistens da, wo sie das Auge wie von selbst sucht. Nicht aufdringlich durch überlebensgroße Maßverhältnisse, selbstverständlich gliedern sie sich in das Gegebene der Architektur, die die äußere und innere Haltung der Figuren bestimmt. Dieser Instinkt des Unterordnens und ein glückliches Hervorheben der Hauptlinien durch klare Gliederung und Aufteilung der komplizierten Formen in übergeordnete stereometrische Gebilde hat Knecht auch zu einem erfolgreichen Bildner dekorativer Architekturplastik gemacht.

In solcher Kunstauffassung hat sich das bildhauerische Schaffen seit langem nicht mehr bewegt. Schon Rodin hatte in seinem „Schreitenden" den entscheidenden Schritt zu dieser Auffassung getan. Aus eigner Einsicht und in intuitiver Erkenntnis hat Knecht in vollgültiger und bewunderungswerter Konsequenz diese Tat im Bildnis verwirklicht. In Frankreich arbeitet heute Despiau in ähnlichen Gleisen. Despiau genießt heute Weltgeltung. Von Knecht wissen außerhalb München nicht viele. Aber Neues drängt vorwärts. Knecht ist seinen Weg ohne Unterstützung und Widerhall in der Öffentlichkeit gegangen; das macht uns seinen Idealismus noch bewundernswerter! Vielleicht wurde er deshalb der Härteste, der Konsequenteste von allen.

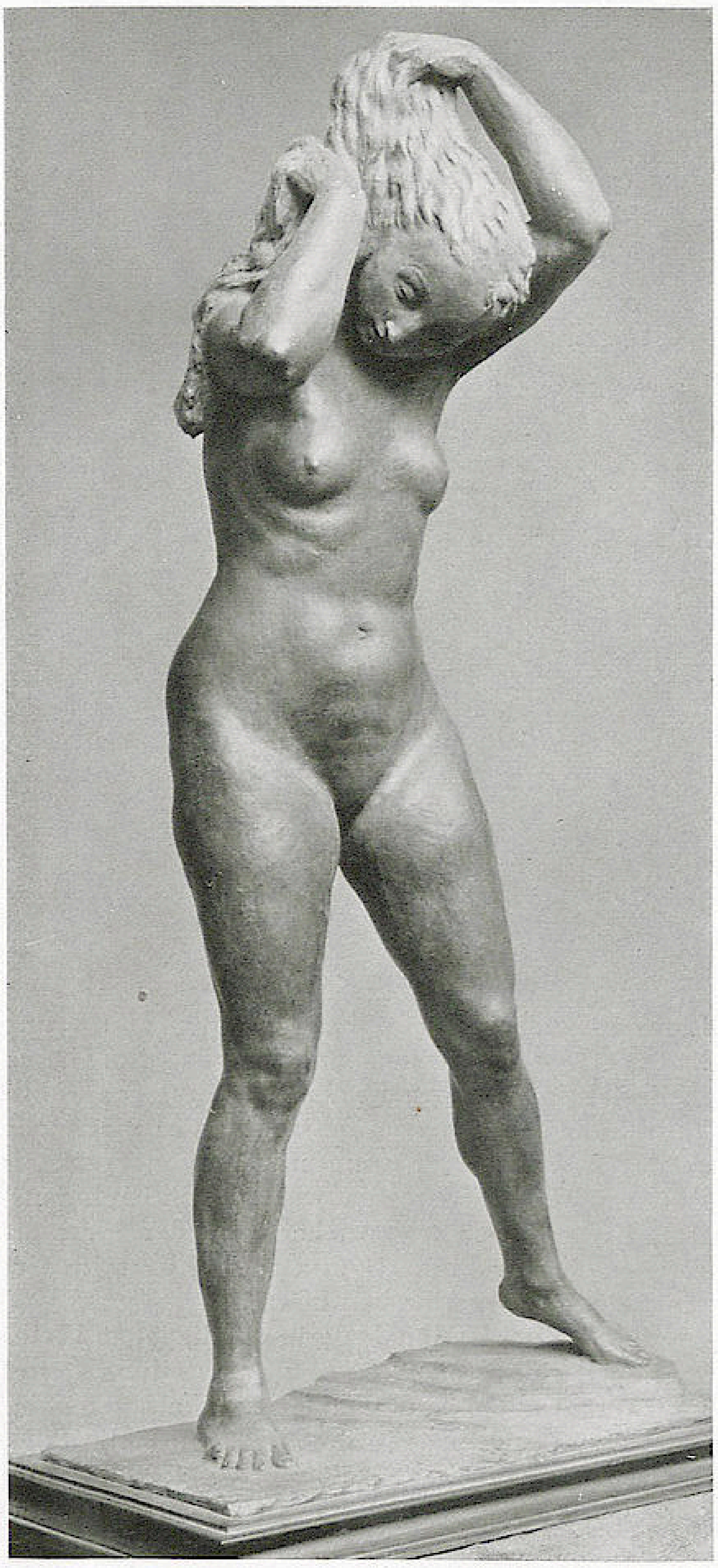
Dr. Bruno Kroll

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Die Bedeutung des Kunstunterrichts an den höheren Schulen

Richard Knecht

Mädchen, Haare flechtend



Als eine wirkliche Errungenschaft der Nachkriegszeit auf kulturellem Gebiet kann man die Einführung des Kunstunterrichts an den höheren Schulen bezeichnen, der den alten Zeichenunterricht abgelöst hat. Mit ganzer Entschiedenheit muß man deshalb die Abbaupläne ablehnen, die die Stundenzahl des Kunstunterrichts um ein Drittel reduzieren wollen. Glatte Streichungen auf kulturellem Gebiet sind höchst primitive Methoden.

Es ist hier nur Versäumtes nachgeholt worden und dieses Fach hat genau so als Grundbildungsfach zu gelten wie die bestehenden. Auf dem Gebiet der Kunsterziehung des Volkes ist eben durch die Tatsache des Fehlens dieses Faches gerade genug gesündigt worden. Infolge dieses Versäumnisses spielte für den heranwachsenden Gebildeten bildende Kunst keine Rolle. Man mußte annehmen, man käme ohne eine nähere Vertrautheit mit der Kunstsphäre aus. — Man stelle sich das in einem Lande vor, das seit altersher führenden Anteil an der Kunstentwicklung hat! Man vergegenwärtige sich einmal, welchen Platz das alte Griechenland der Kunst einräumte! — Daher auch die immer wiederkehrende, nur allzu berechtigte Klage der Künstler, der Deutsche ginge an seinem Kunstschaffen vorbei, die man auch seitens unserer Größten hört. Dieser auf die Dauer höchst bedrückende Zustand ist nicht zuletzt für die von der Allgemeinheit oft gerügte Abseitigkeit des Kunstschaffens verantwortlich.

Wenn man hier die Hälfte nimmt, gefährdet man das Ganze. Sonst — von diesen Abbauplänen abgesehen — hat man einen erfreulichen Anfang gemacht. Man hat sich bemüht, mit Halbheiten aufzuräumen. Auf besonders glücklichen und zweckmäßigen Weg begab man sich mit der Bestimmung, daß nur noch Fachleute, d. h. für den hohen Beruf der Kunsterziehung prädestinierte Lehrkräfte amtieren sollen. Abgesehen davon, daß damit den Künstlern eine in ihrer Art sehr begrüßenswerte Chance geboten wurde, die Zukunft materiell zu sichern, wurde gleichzeitig richtig erkannt, daß sie am ehesten befähigt sind, unmittelbares Interesse an der Kunst zu wecken.

Jeder echte Künstler hat ohne weiteres viel mit dem Empfinden des Kindes gemein. Der direkte Kontakt mit einer künstlerisch schaffenden Persönlichkeit ist für den Schüler etwas Wunderbares und Unvergeßliches. Der Lehrer führt den Schüler weg vom Kitsch und gibt ihm einen Begriff von kitschfernem Milieu. Unter seiner Anleitung bekommen die Farben für den Schüler erstaunliches

(Fortsetzung Seite 80)

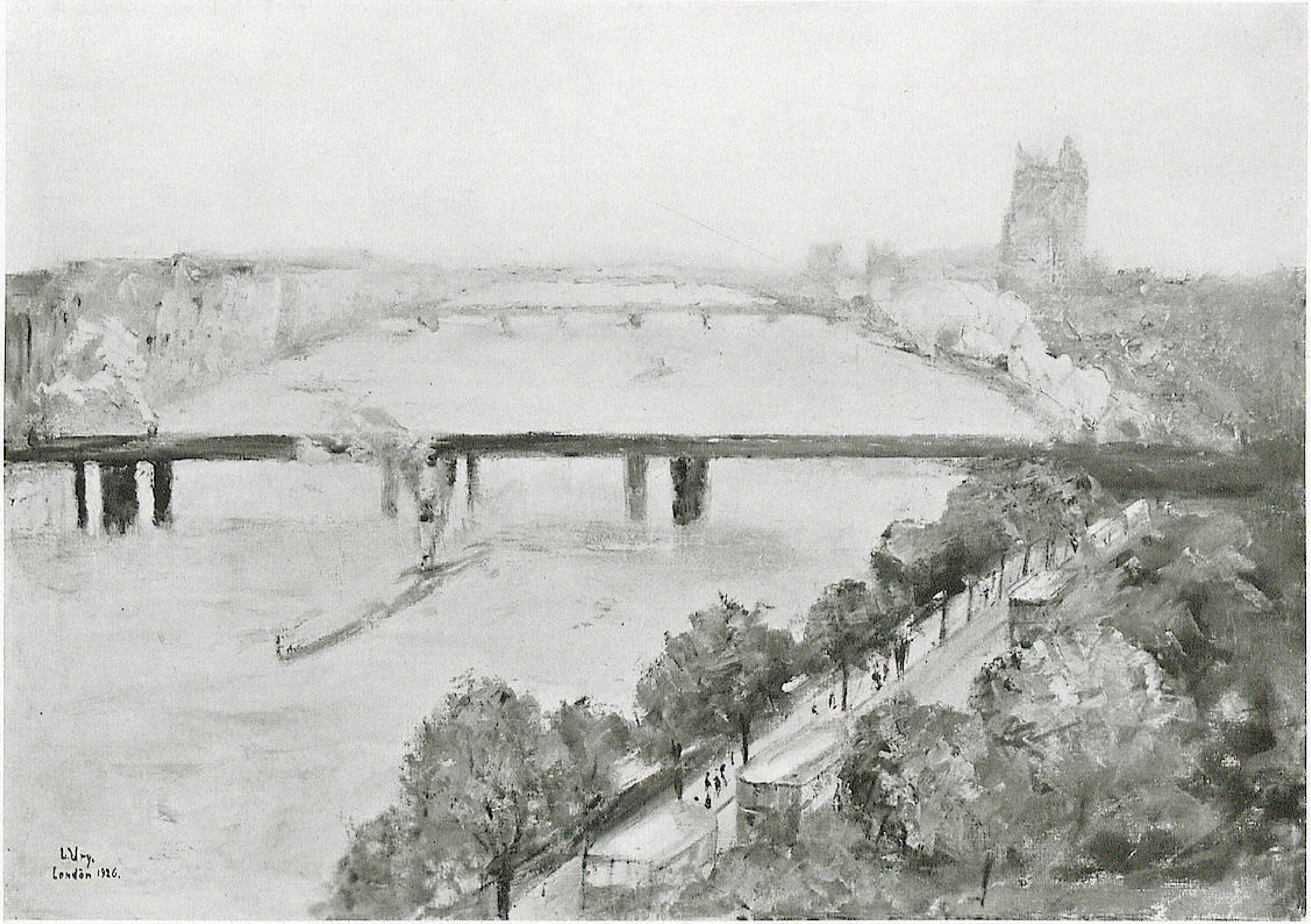
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Lesser Ury
Blick auf den Monte Baldo

Lesser Ury

Als Lesser Ury vor einem Jahr starb, fand man in dem zum Labyrinth gewordenen, verstaubten Atelier am Nollendorfplatz in Berlin inmitten von Bildern und Gerümpel versteckt und verkramt Juwelen, Bargeld und Börsenpapiere, deren hoher Wert um so erstaunlicher war, als man zunächst angenommen hatte, daß der 70 jährige Maler in einem bejammernswerten Zustand verhungert war.
Der seltsame Fall, der damals die Boulevardpresse zu sensationellen Schlagzeilen veranlaßte, ist charakteristisch für einen Mann, der ein isolierter Fremdling zeit seines Lebens geblieben ist, und der sich als Sonderling immer mehr in eine Einsamkeit zurückgezogen hatte, die im Grunde selbst gewollt war. Denn seine alte Feindschaft und sein Zorn gegen seinen glücklicheren Berufsgenossen Max Liebermann, seine tiefe Bitterkeit und Verärgerung hatten eigentlich seit langem keinen äußeren Grund mehr. Lesser Ury war in der Schätzung des Publikums in den letzten zwei Jahrzehnten immer mehr gestiegen, und als er 1922 mit seinem Werk als Ehrenmitglied der Sezession weithin sichtbar heraustrat, hatte er sich trotz Liebermann den Platz errungen, den er für sich und seine Kunst im Gesamtrahmen beanspruchen konnte.
Als die Berliner Nationalgalerie um die letzte Weihnachtszeit eine große Gedächtnisausstellung Lesser Urys veranstaltete, fand man Gelegenheit, noch einmal seinen Eindruck von diesem Mann bestätigt zu sehen. Man sah einen Maler, der sich zeit seines Lebens höchst eigenwillig mit der Farbe herumgeschlagen hat, einen Mann, dem es ernst war und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



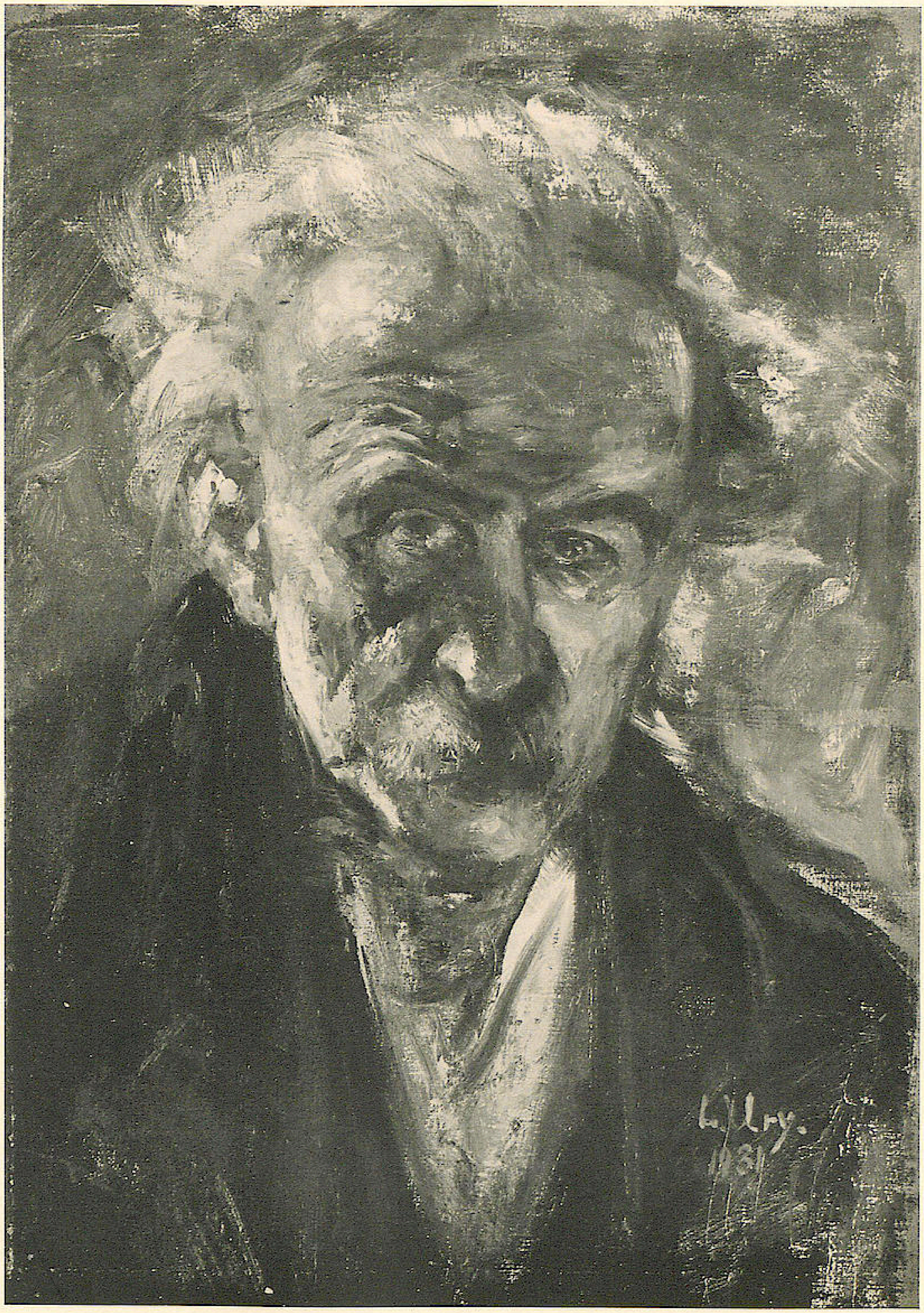
Lesser Ury. Blick über die Londoner Brücken

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Lesser Ury. Am Landwehrkanal, Berlin

für den das Malen innerer Zwang, ja vielleicht die einzige Mitteilungsmöglichkeit gewesen ist.
Lesser Ury stammte aus dem Posenschen. In Birnbaum geboren, war er mit zehn Jahren nach Berlin gekommen. Mit achtzehn ging er zu Wislicenus nach Düsseldorf. In Brüssel bei Portaels empfing er die ersten Eindrücke der damaligen Moderne, bis er schließlich in Paris entscheidend Manet und den Impressionisten begegnete.
Als er dann Ende der 80er Jahre sich endgültig in Berlin niederließ, mag er noch am ehesten so etwas wie eine Heimat gefunden haben. Hier fühlte sich dieser Mann, den ein klares Bewußtsein für seine östliche, jüdische Herkunft nie verlassen hatte, dem Osten näher, obwohl sein ganzes Werk davon zeugt, wie ein kleiner, eigener, ursprünglicher Besitz auch hier stets von neuem mit einer im Grunde wesensfremden Welt zusammenstieß und um sie rang. Daß dieser innere Besitz sich nicht völlig an die vorhandene malerische Tradition anschließen konnte, daß dieser Mann aus Birnbaum in Posen sich gewissermaßen von den Wurzeln losgelöst und in den leeren kalten Raum geschleudert sah, gab diesem Leben eine leise tragische Färbung, die ihren Niederschlag im Werk finden mußte.
Denn wo immer sich die Malerei Lesser Urys entfalten konnte, geschah es unter Anlehnung an eine bereits vorhandene fremde Kunstwelt, deren Übermacht der Künstler sich nicht entziehen konnte. Dies mochte zur Folge haben, daß eine eigentliche Beziehung zur Wirklichkeit kaum eintrat, daß seine Eindrücke sich nicht unbewußt verarbeiteten, sondern daß die geschaute Kunstwelt sich wie eine Scheibe zwischen ihn und die Wirklichkeit schob. Ob es die Begegnung mit der Düsseldorfer Genremalerei oder mit dem französischen Impressionismus war oder die mit Fritz von Uhde in München, ob der alte Maler Londoner Eindrücke sichtlich unter dem Einfluß Turners festhielt, oder ob er sich schließlich in seinem letzten Selbstbildnis verblüffend eng an Corinth anschließt, überall spürt man das gleiche Phänomen. Dabei hat sich Lesser Ury eingehend mit dem Impressionismus auseinandergesetzt, in hellen leuchtenden Freilichtbildern, zu einer Zeit, als Liebermann noch mitten in einer braunen, lichtlosen Ateliermalerei steckte. Aber es scheint kein Zufall zu sein, daß ihm damals keine Führerstellung zufiel, denn sein Verhältnis zur Natur war nicht eigentlich impressionistisch, es scheint vielmehr von einem mehr expressiven, sentimentalen, lyrisch-pathetischen Gefühl gefärbt.
Vor allem in seiner Beziehung zur Farbe steckt das,

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

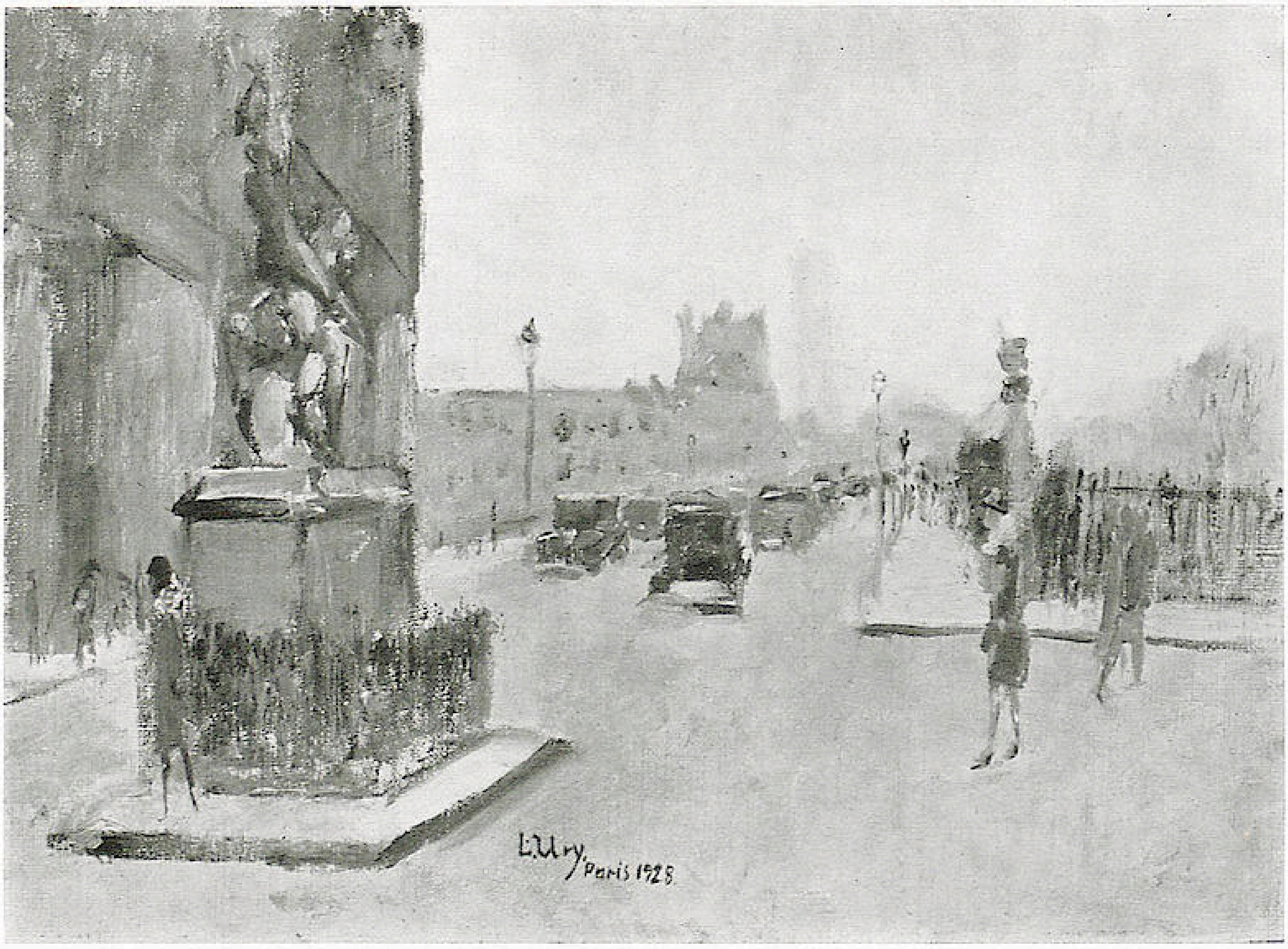


Lesser Ury. Selbstbildnis 1931

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Lesser Ury. Der Bahnhof Nollendorfplatz in Berlin bei Nacht

SM
B.Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Lesser Ury. Denkmal der Jeanne D'Arc mit Blick auf den Louvre

Lesser Ury. Durchblick auf den Gardasee

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Lesser Ury. Baumgruppe am Seeufer

was seinen Bildern ihren eigenen Charakter gab. Diese seltsame Farbigkeit scheint nicht aus den Flutungen des atmosphärischen Lichts zu kommen, sondern eher einer künstlichen Quelle zu entspringen mit einer bühnenscheinwerferhaften, zuweilen disharmonierenden Leuchtkraft. Es ist wie ein Funkeln aus der Ghettowelt. Der bunte Glanz alter Stoffe, das Irisieren von Juwelen, Prismen und gläsernem Geschmeide aus einem modernden Dunkel heraus lebt in dieser Malerei, häufig recht gewaltsam, in den besten Augenblicken mit einer fremdartigen, fata-morganahaften Verzauberung dieser Welt.
Am stärksten sprechen noch heute die Bilder zu uns, die aus der Berührung mit der französischen Malerei hervorgegangen sind. In Paris hat Lesser Ury das feste Gerüst einer Tradition vorgefunden, dessen er zur Anlehnung bedurfte, und das ihm die deutschen Zeitgenossen, die sich selbst einen neuen Weg erkämpfen mußten, nicht so bieten konnten.
Die Stilleben und Blumen vom Anfang der 80er Jahre, die Dorfstraße von Volluvet, der Kopf einer alten Frau aus der gleichen Gegend, einige wenige Stadtlandschaften der Berliner Zeit oder der Fliederstrauß von 1922 gehören zu den stufenreichen, aus sich herausleuchtenden Gebilden, gehören zu jenen Gemälden, in denen das innere Format des Künstlers sich mit seinem Wollen gedeckt hat.

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Die Bedeutung des Kunstunterrichts an den höheren Schulen

(Fortsetzung von Seite 73)

Leben, verfeinert sich das Gefühl für den Ausdruck der Formen. Dadurch, daß die Jugend aus allererster Hand gleichsam Kunst empfängt, genau als träte sie — gefühlsmäßig — in solch unmittelbare Beziehung zum literarischen Schaffen selbst, nimmt sie gleich für die Jugend eine fesselnde Gestalt an. Dadurch, daß die jungen Menschen frei mit ihr konkurrieren dürfen — was gibt es Schmeichelhafteres? — dadurch, daß man sie sich frei ausleben läßt, und endlich dadurch, daß der Lehrer ihren Arbeiten einen ernstlichen Wert beimißt, findet die Jugend hier wahres Glück. Je mehr sie den Fortschritt bemerkt und dadurch einen gewissen Sinn des Gestaltens herausfühlt, je mehr ihr ihre Eigenart und ihre Möglichkeiten bewußt werden, um so mehr gewinnt es an Reiz und wächst die Hingabe. Und die Jugend ist der Hingabe fähig. Sie wird dazu geführt, Eigenes zu geben, etwas auszudrücken. Das bildet die Persönlichkeit. Sie lebt in einer Welt, die Wert hat. Sie bekommt ein Gefühl für den Wert der Kunst im Menschendasein. — Durch die individuelle Verschiedenartigkeit der Leistungen und durch Vergleich wird die Stunde höchst interessant. — Die Erfahrung zeigt bereits, daß, wo die richtige Persönlichkeit auf diesen wichtigen Platz gestellt ist, wo der Lehrende mit ganzer Seele dabei ist, auch die Schüler mit ganzer Seele dabei sind, und sich auf keine Stunde freuen wie auf diese ... — Das Ideal ist — und wir können es schaffen —, daß die ins Leben tretende Jugend ohne Kunst nicht mehr auskommen kann. Es gilt ihr Leben darauf einzustellen — — neun Jahre so intensiv genutzt, verankern den Trieb zur Kunst.

Hans Pels-Leusden

Lesser Ury. Straße an der Themse

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Frans Masereel. Mosaiken in der Wandelhalle eines Sonnenbads

Mosaiken von Frans Masereel

Immer noch ist Masereels Kunst heftig umstritten. Man schätzt ihn, doch gilt er als Einzelgänger. Immer steht er gegen die künstlerische Mode. Was er indessen auf einsamem Außenposten erkämpft, ist stärker bestimmt von den geistigen Triebkräften der Gegenwart als das meiste, was im Bereich schulgerechter Kunst entsteht. Er bleibt allein, was er auch tut: dem Tage dienend, mit tausend kleinen Zeichnungen und Holzschnitten unmittelbar ins politische Geschehen, später gesellschaftskritisch ins europäische Kulturleben eingreifend, zu einer Zeit, als die herrschende Meinung noch ganz auf Verteidigung des l'art pour l'art gestellt war — dann scheinbar sich zurückziehend vom Kampffeld, als der Ruf nach Aktivierung der künstlerischen Kräfte für Tag und Stunde die Welt erfüllte, in Wahrheit mit fast übermenschlichen Kräften der Selbstbesinnung nachholend, was zuvor im Drang erster Verwirklichung an rein handwerklich-malerischer Schulung versäumt war. Ist man ehrfürchtig diesem Weg des Werdenden gefolgt, so ist man geneigt, innerhalb der geleisteten Arbeit schon die Ansätze zur Synthese beider Welten aufzuzeigen und damit den Augenblick heranzuwünschen, der Masereels Kunst die sichere europäische Geltung bringen müßte. Das Neue aber, das eines Tages da sein wird, ist nicht im voraus aus dem Gestrigen zu erraten.

Die jüngsten Holzschnittfolgen profitieren von der neu gewonnenen malerischen Fülle; in den Gemälden klingt Sinnbildliches auf. Ahnung künftiger Vollendung aber erleben wir an unerwartet anderer Stelle. Für die Wände eines Sonnenbades auf deutsch-schweizerischem Landsitz hat Masereel 1929—31 dreizehn Mosaiken mit überlebensgroßen Figuren geschaffen. Neue Technik, neue Zweckbestimmung, ungewohntes Format, befremdende Themen-Wahl: alles hat sich gewandelt und doch war Masereel niemals mehr er selber als auf dieser neuen Stufe der Entwicklung.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Frans **Masereel.** Der Wind

Vor Betrachtung des Werkes ist des Auftraggebers und damit der Entstehungsgeschichte zu gedenken. Denn es ist bezeichnend, daß dieser Durchbruch neuer schöpferischer Kräfte bei Masereel nicht nur als innerkünstlerischer Prozeß sich vollzog, sondern daß es Nachfrage von außen gewesen ist, die ihm zu sichtbarer Gestalt verholfen hat. Nicht ein Sammler bestellt ein längst im Atelier ohne Zweckbestimmung vollendetes Werk, sondern ein verständnisvoll nachfolgender Freund weist dem Künstler einen Raum an, den zu füllen seine bildnerischen Fähigkeiten eben herangereift sind, eine harrende Aufgabe wird erfüllt. Kein einengender, sondern ein befreiender Auftrag! Das Sonnenbad — ein kleiner Garten, klosterähnlich von gewölbtem Kreuzgang rings umschlossen —, dessen Wände die Masereelschen Dekorationen schmükken, stand schon 21 Jahre, als der Besitzer, der immer wieder die Ausschmückung bedacht, Pläne gefaßt und wieder verworfen hatte, endlich einen Künstler beauftragte, dessen Entwicklung ihm an jenem Punkt angelangt zu sein schien, der ein Gelingen in sichere Aussicht stellte. Auch die Technik schlug er vor, auch die Farben: den Eindruck der Mosaiken von Santa Maria in Torcello bei Venedig — Grau, Schwarz und Gold — wollte er in seinem Sonnenbade wiedererwecken. Und es ergab sich, daß damit genau die Voraussetzungen gegeben waren, die Masereels Kunst zu erhöhtem Blühen zu treiben vermochten. In der Holzschneidekunst war er längst ein Könner, um die Malerei kämpfte er mit wachsendem Erfolge. Hier nun kam zum Schwarz-Weiß eine reiche Skala modellierender, grauer Zwischentöne hinzu und das sparsam verwendete Gold ließ die Welt der Farbe nur leise anklingen. Die Technik endlich, zwischen Starrheit der Linie und fließender Weichheit des Farbflecks die Mitte haltend, mußte einen Künstler besonders befriedigen, der von der Graphik aus zur Malerei vorzudringen im Begriff stand. Was aber die Wahl der Motive und die Ausführung im Einzelnen betraf, so hat der Besteller dem Künstler völlig freie Hand gelassen.

Masereel hat sich ohne Verzug an die Arbeit gemacht. Er kann schon nach kurzer Zeit berichten, daß fünf Entwürfe ihm rasch gediehen sind. Nie hatte er bisher auch nur annähernd so große Flächen bewältigt — 2,56:1,50 m —, aber gerade aus diesen äußeren Verhältnissen zieht er künstlerisch Nutzen. Mensch und Natur, das ist schon lange sein bevorzugtes Thema gewesen. Doch immer bisher nahm die Natur den Menschen auf, er versank in ihr, sie schlug über ihm zusammen. In vielen Holzschnitten hat er die Mächtigkeit des Waldes, der Berge, des Meeres geschildert und ihr die Zwergenkleinheit der Weltbewohner entgegengestellt. Hier nun herrscht die Menschengestalt. Das uns so vertraute, winzige Ich-Männlein der Stundenbücher ist verschwunden, eine überlebensgroße, üppige Frauengestalt beherrscht die Fläche: Mensch-Natur und Gott-Natur erscheinen als gleichberechtigte Partner großer mythischer Vorgänge. Ohne Systematik sind die

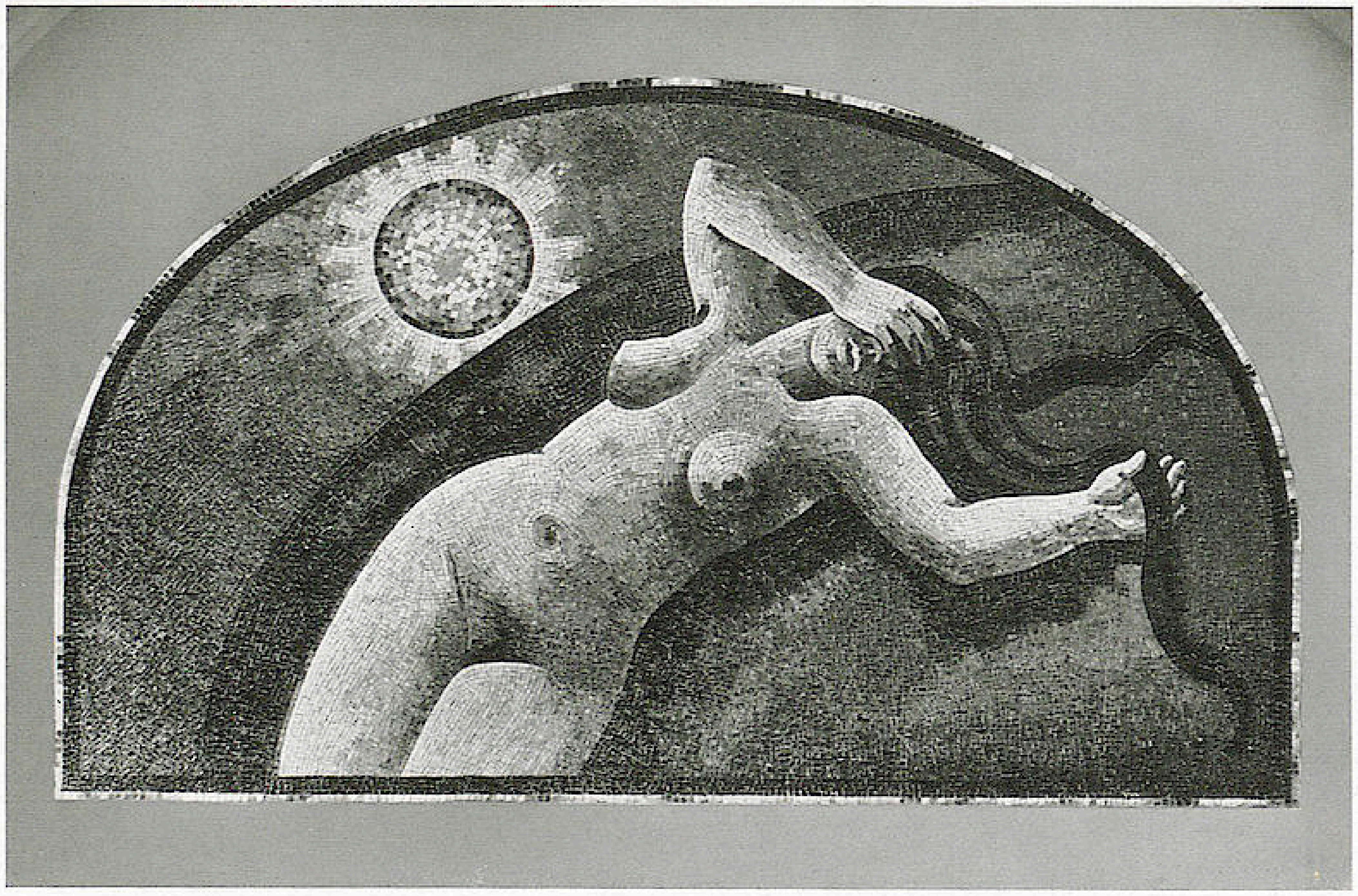
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Frans Masereel. Das Meer

einzelnen Bildthemen gewählt: Die Jahreszeiten, Tag und Nacht, dann wieder Wind und Sonne oder Stadt, Meer, Berge; Masereel selbst hat gemeint: au fond je crois, que le sujet n'a pas une grande importance, pourvu qu'il s'harmonise plus au moins avec le „Sonnenbad" et qu'il remplisse son but plastique de décoration en plein air. Deswegen aber fehlt die innere Einheit nicht. Immer erscheint der

Frans Masereel. Das Feuer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

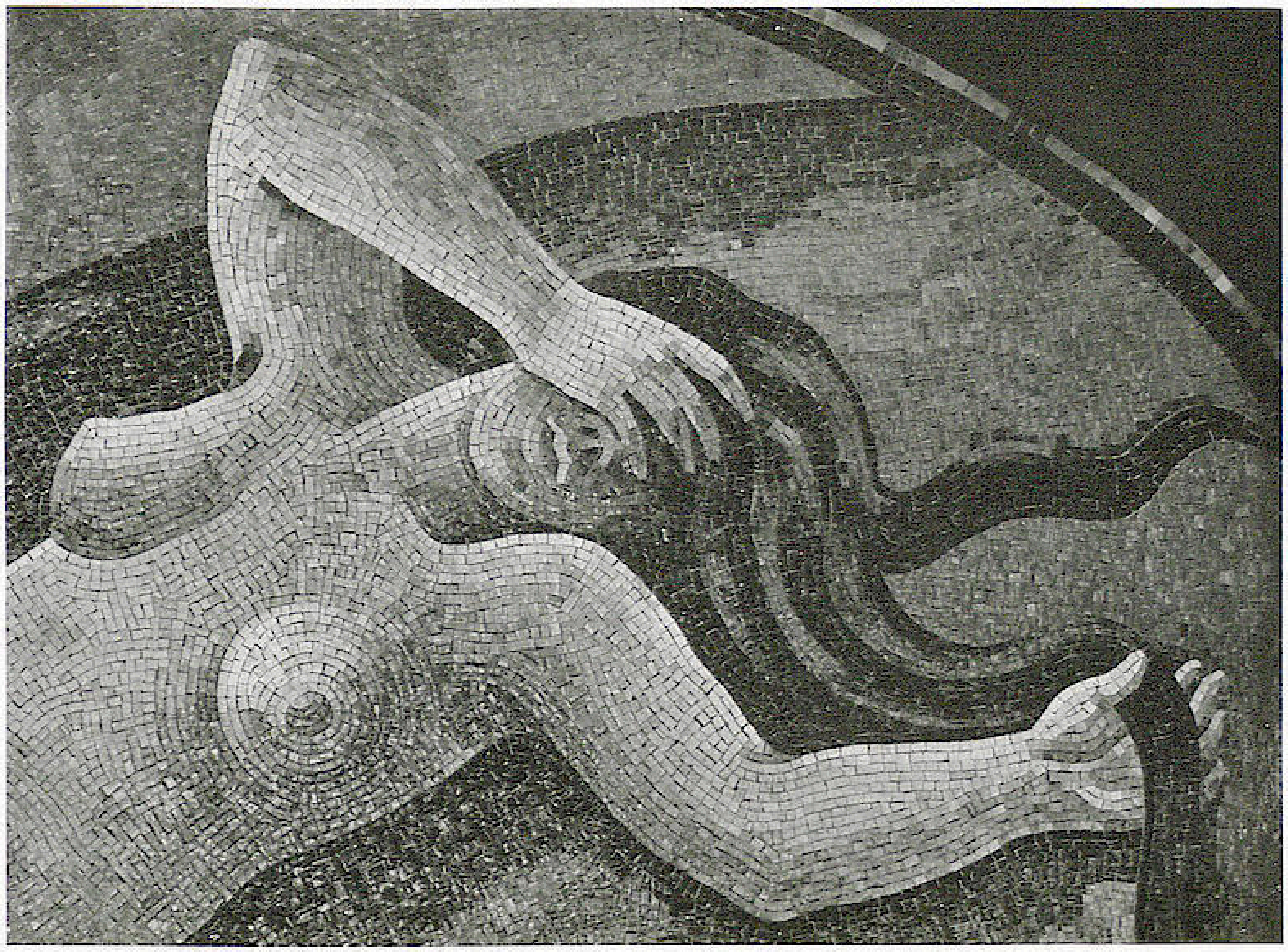


Frans Masereel. Die Sonne

Mensch nicht nur als der Natur verbunden, sondern handelnd in ihr als ein Teil ihrer selbst: Herbstblätter gaukeln vor dem Wolkenhimmel, die Frau eilt flüchtig zwischen ihnen in verwandtem Takt; schnittreif steht das Kornfeld, die mütterliche Frau rafft die Garbe und unter den Ähren ruht ihr Kind; die Sonne segnet und sengt, der Frauenkörper leuchtet lockend, und geblendet stürzt das Antlitz in die Nacht

Frans Masereel. Der Sommer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Teilstück des Mosaiks „Die Sonne"

zurück; unter Blumen blüht auch das nackte Fleisch, im Winter friert es wie die kahlen Bäume, und das Gesicht der Frau ist verhüllt wie das der November-Sonne. „Aussi peu littéraire que possible et assez grandioses", möchte der Künstler seine Gegenstände. Dichtungen sind es dennoch geworden, doch ohne Worte wie Masereels Bilderromane. Man hüte sich, sie nachzustammeln. Aus dem Satiriker ist ein Pantheist geworden, das ist kein Ausweichen, sondern ein Überwinden. Um dies Ja zur Welt ist ein halbes Menschenleben hindurch mit vollem Einsatz gerungen, sonst wohnte ihm nicht so sieghaft die Kraft des Beglückens inne.

*

Es würde selbst diesem nur andeutenden Bericht über Masereels Monumental-Werk — seine „Sixtina" wie er es scherzend, doch mit tiefer Bedeutung genannt hat — Wesentliches fehlen, käme nicht ein Wort über die technische Ausführung hinzu. Sie ist nach Masereels originalgroßen Kartons besorgt von C. und J. Wasem, Vater und Sohn, die in der Nähe von Genf ihre Werkstatt haben und ohne Gehilfen alles selbst ausführen, von der Herstellung der Glasflüsse bis zum Anbringen der Mosaiken an den Wänden, Handwerker hohen Ranges wie sie heute selten geworden sind. Der Entwurf wird in einzelne Teile von etwa einem halben Meter eingeteilt und von diesen Teilen werden Umrißpausen auf Packpapier gemacht. Auf die gepausten Stücke werden dann mit Kleister die Mosaiksteinchen mit der Rückseite — das Ganze also als Spiegelbild — aufgeklebt, eine Arbeit, die große Erfahrung und Gewissenhaftigkeit erfordert. Für die dreizehn Felder im Sonnenbad mußten rund 450 000 Steinchen einzeln ausgesucht (zum Teil sogar behauen) und aufgeklebt werden. Diese Hauptarbeit, die für jedes Feld fast einen Monat in Anspruch nimmt, geschieht in der Werkstatt, das Aufkleben an der Wand geht dann verhältnismäßig rasch vor sich. Die Teilstücke werden von hinten mit Zementbrühe bestrichen, die in die Fugen eindringt, und dann auf einem Zementpflaster-Bewurf an der Wand angedrückt. Wenn alles festsitzt, wird das Packpapier, das die Steinchen zusammenhielt, abgewaschen.

Gebührt den Ausführenden das Verdienst, Masereels Karton mit feinstem Verständnis nachschaffend in die andere Technik umgesetzt zu haben, so war doch das Gelingen abhängig von einer entscheidenden Voraussetzung: von des Künstlers materialgerechter Konzeption.

Carl Georg Heise

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Hundert Jahre Frankfurter Kunst (1832—1932)

In den Jahrhunderten, in denen sich in anderen Teilen Deutschlands, häufig sogar an kleinen Plätzen, ein reiches künstlerisches Leben entfaltete und zur Bildung lokaler Kunststile führte, hat sich in Frankfurt kein bodenständiges Kunstleben entwickelt. Nur einmal, im Laufe des 19. Jahrhunderts, zu einer Zeit merkwürdigerweise, in der die politische und wirtschaftliche Bedeutung der Stadt im Abstieg begriffen war, hat sich in Frankfurt ein Kreis von Künstlern gebildet, der in der Lage war, einen selbständigen Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte zu liefern.

Im Jahre 1793 hatte der reiche Frankfurter Kaufmann J. F. Städel sein beträchtliches Vermögen testamentarisch für die Gründung eines Instituts zur Pflege der bildenden Künste und zur Erziehung junger Künstler festgelegt. Allerdings erst seit 1828 konnte der großzügige Plan verwirklicht werden. Von diesem Jahre an tritt die Stadt Frankfurt aktiv im deutschen Kunstleben in Erscheinung. Da zwei Jahre nach der Eröffnung des Institutes Philipp Veit, aus dem Kreise der deutsch-römischen Nazarener, die Leitung übernahm, wurde Frankfurt zum Zentrum der „neudeutsch-religiös-patriotischen Kunst", von der sich der junge Nachwuchs die Befreiung aus der akademischen Enge des Klassizismus erhoffte. Die reiche Stadt und der klingende Name von Philipp Veit lockten viele junge Künstler an den Main. In Düsseldorf kam es zu einer förmlichen Sezession. Aber außer Alfred Rethel, der im Kreise der Städelschule den Monumentalstil seiner großen Historienbilder entwickelte, ist kein namhafter deutscher Künstler aus dem Kreise der Frankfurter Nazarener hervorgegangen. Die dürre Doktrin dieser programmatisch entwickelten Kunstrichtung hat niemals die Anteilnahme breiterer Schichten zu wecken vermocht, auch unter Veits Nachfolger, E. v. Steinle, nicht. Dem Frankfurter Publikum hätte die volkstümliche Heiterkeit der Märchenbilder von Moritz v. Schwind mehr zugesagt, aber das Temperament dieses Künstlers ließ sich nicht einfangen in den Bürokratismus eines Institutsbetriebes. Infolgedessen fiel dem aus Düsseldorf berufenen Jakob Becker, der nur ein Künstler von mittelmäßiger Bedeutung war, die Rolle zu, Bahnbrecher der realistischen Genremalerei in Frankfurt am Main zu werden. Nahezu alle Maler der folgenden Generation haben in seiner Malklasse ihre erste Ausbildung erfahren. Die eigentlichen Begründer des um die Mitte des Jahrhunderts sich entwickelnden neuen Stils des Landschaftsbildes aber waren J. D. Dielmann und K. Engel. Die Landschaftsmalerei blickte in Frankfurt auf eine längere Tradition zurück, die mit dem aus Wien eingewanderten A. Radl begonnen hatte und seit Karl Morgenstern und Peter Becker, dem „Frankfurter Maleroriginal", sich immer mehr ihre Motive aus nächster Umgebung holte. Mit Dielmann, der die Cronberger Malerkolonie begründete, setzt das Ringen um die atmosphärische Erfassung der Natur ein. Sein Freund und Weggenosse A. Burger, der den malerischen Reiz des Lichtes in den Frankfurter Altstadtgassen entdeckte, wandte sich später immer mehr der genrehaften Schilderung des Volkslebens zu. Die unmittelbare Verbindung zu der zielverwandten Schule von Barbizon stellte P. Burnitz, der erste Schilderer des deutschen „paysage intime" her, deren beste Meister L. Eysen und Ph. Rumpf wurden. Viktor Müller geriet ganz unter den Einfluß Courbets, der kurze Zeit in Frankfurt lebte, obgleich er in seinem tiefsten Wesen immer in der Romantik verwurzelt blieb. Auch A. Schreyer, W. A. Beer, A. Göbel und K. Hausmann gehörten ursprünglich zu der Cronberger Künstlergruppe. Mit Scholderer faßt der Leiblsche Realismus zuerst in Frankfurt Fuß, der dann bald durch Trübner den Übergang zum deutschen Imperialismus findet. In jenen Jahren kam auch Thoma nach Frankfurt und malte am Main und im Taunus seine schönsten Landschaftsbilder. Als Thoma Frankfurt verließ, blieb W. Steinhausen, der zwar als Figurenmaler ein blasser Nachfolger der Nazarener wurde, aber ein gefühlvoller Interpret der deutschen Waldlandschaft war; ferner der volkstümliche F. Boehle und sein Freund W. Altheim. Mit ihnen erlosch die lokale Eigenart. Die jüngere Impressionisten-Generation, zu der Nußbaum, Battenberg, A. Oppenheim, Gudden und der zu früh verstorbene H. Sutter gehören, kennen bereits nicht mehr den Ehrgeiz der ehemaligen freien Reichsstädter, ein individuell betontes geistiges Eigenleben ihrer Heimatstadt zu kultivieren. In der Nachkriegszeit vollends wird das künstlerische Bild durch die von auswärts zugezogenen Künstler bestimmt. Unbeirrt von dem Ringen um eine neue Formgestaltung der Gegenwart, das in den Werken von Cissarz, Delavilla, Keil, Feibusch, Lismann, Diehl, Best und P. Röhl zum Ausdruck kommt, legen G. Poppe und O. W. Roederstein mehr Gewicht auf ein gepflegtes Handwerk. Viele hoffnungsvolle Talente findet man unter dem jungen Nachwuchs, von dem besonders Heinisch, Heck, Lammeyer und Garvé Beachtung verdienen. Seit 1916 lebt Max Beckmann in Frankfurt und hat dort seinen zeitkritischen Monumentalstil entwickelt. Die Wucht seiner starken Persönlichkeit wirkt sich begreiflicherweise sehr intensiv bei den in der Entwicklung stehenden Schülern aus, während W. Baumeister, der bedeutendste Vertreter der abstrakten Malerei in Deutschland, der seit einigen Jahren ebenso wie Beckmann an der Kunstschule als Lehrer tätig ist, sichtbaren Einfluß lediglich auf die Werbegraphik ausgeübt hat.

Gegenüber der vielgestaltigen und selbständigen Malerei spielt die Plastik im 19. Jahrhundert in Frankfurt, wie in den meisten anderen deutschen Kunststädten, eine wesentlich geringere Rolle. Die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Caspar David Friedrich. Ausblick ins Elbtal

Neuerwerbung der Staatl. Gemäldegalerie Dresden

allegorischen Figuren und Denkmäler der gänzlich in einer akademischen Kunstfertigkeit befangenen Bildhauer dokumentieren höchstens die Schwächen ihrer Zeit. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts läßt nur J. N. Zwerger ein geistiges Erfassen seiner Modelle und eine lebendige Durchdringung der plastischen Form erkennen. Am Ende des Jahrhunderts schütteln zwar J. Kowarzik, F. Hausmann und F. Klimsch die Fesseln der konventionellen klassizistischen Akademieroutine ab, ohne jedoch die Entwicklung der gleichzeitigen Malerei einzuholen. Erst in den letzten Jahrzehnten ist die Plastik wieder gleichwertig neben ihre Schwesterkunst getreten. B. Elkan genießt, besonders als Porträtist, einen anerkannten Ruf. Eine innige Verschmelzung guter klassischer Tradition mit den Ausdruckselementen unserer Zeit geben den plastischen Arbeiten von R. Scheibe ihre harmonische Ausgeglichenheit. Mit radikalem Realismus, aber gezügelt von dem sicheren Instinkt für die formalen Bindungen des Materials, gestaltet H. Winter die Menschentypen der Gegenwart und weist damit der Bildhauerkunst neue Wege, die sie in unmittelbare Beziehung zu dem Leben ihrer Zeit bringen. Außer diesen drei Künstlern tragen H. von Beckerath, E. Hub, L. Mergehenn, W. Ohly, R. Petraschke, O. Uffert, K. Wagner, P. Flettner, und E. Schiffers dazu bei, Frankfurt ein Niveau als Kunststadt zu geben, das den Vergleich mit anderen deutschen Städten, die sich eines traditionellen Ansehens erfreuen, nicht zu scheuen braucht.

Dr. W. Sch.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Albert Lang. Ruine im Abendschein

Professor Albert Lang 85 Jahre

Der letzte Überlebende aus dem Kreis der Deutsch-Römer und Neuidealisten, die der deutschen Malerei neue malerische, inhaltliche und technische Antriebe gaben, beging am 15. November 1932 zu München seinen 85. Geburtstag. Infolge seiner bescheidenen Zurückhaltung und seiner fast ein halbes Lebensalter währenden Abwesenheit von Deutschland ist er trotz seines freundschaftlichen und künstlerischen Verkehrs mit den Malgrößen der siebziger, achtziger und neunziger Jahre, — den Schuch, Trübner, Leibl, Haider, den Thoma, Hildebrand, Marées und Böcklin, dann noch den Boehle, Lugo, Röth u. a. — in seinem eigenen großen Mal- und Graphik-Werk unbekannter geblieben, als verdient. Er ist wohl in den öffentlichen Galerien zu Berlin, Bremen, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Karlsruhe, Mannheim, München (Neue Pinakothek und Städt. Gemäldesammlung) vertreten, aber die meisten seiner graphischen und malerischen Werke sind eben in den schwer zugänglichen Privatsammlungen von Kennern verborgen.

Lang, der zuerst mit Schuch in Venedig (1869), dann mit Trübner im Chiemgau (1870—72) Stilleben malte und landschafterte, wandte sich nach einem Studiensommer in der Rhön (1873) wieder nach Italien, blieb in Florenz, während sein Reisegenosse Thoma nach Rom ging. In Toskana wandte er sich auch der Figural- und Porträtmalerei zu und gewann im Verkehr mit Böcklin, Marées und Hildebrand nicht bloß Einsicht in die von C. Fiedler literarisch vertretenen neuen Bildideen, sondern auch in die Maltechnik der Alten, wie sie von Heinrich Ludwig,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

dem Lionardoforscher, dem deutsch-römischen Kreise vermittelt wurde. Hatte sich Lang schon auf der Rhön zu seiner eigenen Kunstweise hingefunden, so hielt er sich auch in Florenz zu sich selbst, zumal der Verkehr bei Hildebrand sich mehr auf Pflege der Musik bezog, während Marées auf Spaziergängen ihm seine Bildtheorien entwickelte. Die große, an interessanten Anregungen reiche Zeit zu Florenz, öfters erweitert durch Besuche von Freund Thoma, sowie durch Aussprachen mit Dr. Bayersdorfer, dem Kunsthistoriker und Kenner, und ebenso mit Dr. Fiedler, dem Theoretiker im Maréeskreise, vermittelte ihm tiefe Einsichten in das Wesen der Kunst. Das war für Lang die wahre Hochschule der Kunst. Im Hildebrandschen S. Francesco di Paolo zu Florenz erlebte die deutsche Kunst ihr zweites S. Isidoro der einstigen Nazarener zu Rom, diesmal aus deutscher Wesenheit. Lang setzte sich mit diesen wertvollen Impulsen auseinander. Sie führten ihn in etwas von Leibls Realismus ab und hin zu dem Bildideal im Maréesschen und Böcklinschen Sinn mit einem Schuß Hildebrandscher Formauffassung. Aber kein einziges Bild Langs ahmt das seiner Führer nach. 1888 ging Lang nach Frankfurt, schuf und wirkte mit Thoma, wechselte 1896 nach München und baute dort sein Malwerk auch noch mit Graphik aus.

Eine gesichtete Ausstellung des Lebenswerkes von Lang würde ebenso sein persönlich Eigenes dartun, wie es die Beziehungen zum Zeitton der großen Malepoche des Jahrhundertendes und -anfangs offenlegte in bezug auf das Klassische in der Malerei jener Zeit.

J. A. Beringer

Albert Lang. Spaziergang

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Gg. Joh. Lang, Oberammergau. Weihnachtsgruppe

Neue Beziehung zwischen Kunst und Religion

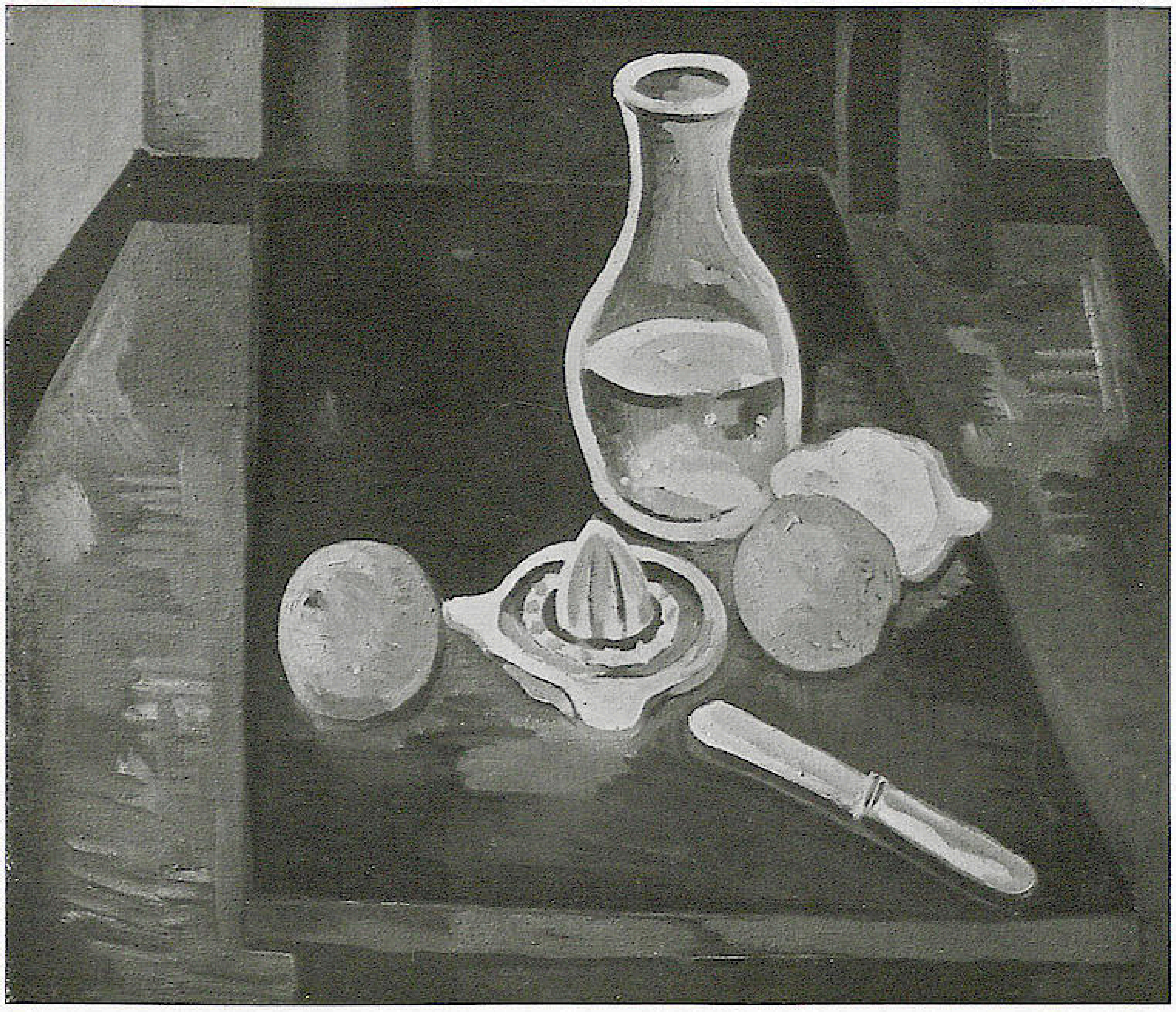
Alles Denken über Kunst, das deren grundernste anthropologische Bezüge nicht zu würdigen weiß, geht hoffnungslos in der Irre. Davon können auch gewisse religiös gefaßte Absagen an die Kunst nicht ausgenommen werden. Sie wurzeln in einer Zeit, da einer religionsblinden Welt eine weltlose Religiosität gegenüberstand. Gewiß ist die Kunst samt der Kultur immer tief in das menschliche Irren verschlungen. Aber mit menschlichem Irren hat die Religion immer zu tun, und wenn sie sich um irrende Menschen nicht mehr kümmern wollte, hätte sie auf Erden überhaupt nichts mehr verloren. Die ablehnende, finstere Scheu, mit der bis gestern die Religion der Kunst und Dichtung der Zeit gegenüberstand, ist heute keine mögliche Haltung mehr. Nach dem großen Anprall an die Grenzen, den unser Kulturkreis erfahren hat, sind alle Kräfte in unsrer Welt neu geordnet: die Kunst ist gottsichtig geworden, die Religion ist weltsichtig geworden, niemand wird der heute gegebenen Lage gerecht, der mit gestrigen Gesinnungen in ihr weiterzuleben versucht. Wenn irgendeine Konsequenz der gemachten Erfahrungen feststeht, so ist es die, daß Kunst und Religion in ein neues, liebendes Verhältnis zueinander treten müssen.

Kunst ist kreatürlicher Art und eher wild als zahm. Sie ist so wenig Haustier wie der Mensch Haustier ist. Aber sie samt der Kultur exponiert den Menschen erst ganz. Sie hält ihn ernstlich in die „Erfahrung" hinaus, sie setzt ihn vollständig ins Wagnis ein und setzt ihn damit vollständig der Erprobung und der wirkenden Wahrheit aus. Darum darf zwischen ihr und der Religion die Sprache nie abreißen. Das wird heute wieder gesehen. Die Kunst enthält den wirklichen Menschen. Reißt die Sprache zwischen Kunst und Religion ab, so heißt das, daß ein Riß zwischen Mensch und Religion ist und daß beide in einer Gespensterwelt leben. Da geht die Religion in die mißtrauische Defensive und blutet moralistisch aus. Da geht die Kunst in die Tiefe des Abfalls und spricht Zorn und Zerreißung aus.

Wilhelm Michel

Aus seinem eben erschienenen Buche „Wir heißen euch hoffen!" (Darmstädter Buch- und Kunstverlag).

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Karl Schmidt-Rottluff. Römisches Stilleben
Akademieausstellung Berlin

Die Herbstausstellung der Preußischen Akademie

Der Wanderer durch die Berliner Ausstellungen, dessen Ernüchterung in letzter Zeit zuweilen oft von einer Resignation verdrängt worden ist, stand plötzlich angenehm überrascht in der Herbstausstellung, die die Preußische Akademie der Künste veranstaltet hatte. Es lag kein Grund vor, nun eine Hymne anzustimmen. Aber immerhin stellte man aufatmend fest, daß diese Veranstaltung weit interessanter war als die Kette der belanglosen und zuweilen unmöglichen großen Ausstellungen, die man über sich ergehen hatte lassen müssen. Vielleicht war es ein Schwanengesang, den die alte Ausstellungskommission der Präsidialzeit Max Liebermanns hier angestimmt hatte. Bekanntlich bekam die Akademie einen neuen Präsidenten, den Musiker Max v. Schillings. Aber bis zur Stunde der Ausstellung war die Neuwahl der Ausstellungskommission noch nicht zustande gekommen.

Der Eintritt in das Haus am Pariser Platz führte bereits zu einem der stärksten Eindrücke. Der Eingangssaal war Ernst Barlach zur Verfügung gestellt worden. Man sah endlich einmal die großen Plastiken in Klinker, die Barlach für die Fassade der St. Katharinenkirche in Lübeck geschaffen hatte. Zwei Repliken, die von jeder Figur für den Verkauf geschaffen werden, sollen das große Unternehmen, eine ganze Kirche mit neuen Fassadenfiguren zu versehen, finanzieren. Es ist eine Gesellschaft der Heiligen, die der Künstler geschaffen hat, nicht eigentlich eine Gemeinschaft der Heiligen, wie die Plastiken des Mittelalters, denn jede dieser Gestalten scheint eigentlich ein Einsiedler zu sein, visionär aus der Zerrissenheit der Epoche geschaut, einsam sich mit Gott auseinandersetzend und ein wenig mit ihm hadernd. Eine Reihe Zeichnungen sind von den Skulpturen zu sehen, die bisher noch nicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ausgeführt werden konnten. Alle diese Gestalten reden mit sparsamer Gebärde in ernster Stille, mit vernehmbarer Kraft, und doch haben sie eine gewisse Überbetonung des Formprinzips, so daß man fast stärker betroffen wird von der kleinen Holzgruppe zweier lesender Mönche, deren Lebendigkeit unmittelbarer den Beschauer anzusprechen scheint.

Der große Hauptsaal gibt der Ausstellung einen weiteren starken Akzent. Er enthält Bilder, die wohl zu kritischen Einwänden Anlaß geben, aber die immerhin eine Auseinandersetzung lohnen. Den stärksten Eindruck vermittelt wohl ein großes Stillleben von Schmidt-Rottluff. Die zwei Orangen und die Zitrone in überlebensgroßen, strahlenden Farbballen, die Karaffe und das Messer in größter Schlichtheit derb, weiß konturiert auf einem blauen Tisch liegend, haben eine klare Monumentalität. Hier ist der Gegenstand mit außerordentlicher Intensität und schöner Strahlung der Farbe zum Erlebnis geworden. Die Dinge reden im Raum, und man erlebt ihr Sein. Es wäre schön, wenn hier nicht ein Glücksfall vorläge, sondern ein neuer Weg, der sich für diesen Künstler eröffnet. Von Ernst Ludwig Kirchner trifft man neben der „Varietéparade" von 1908 mit ihren sich in der Fläche bewegenden rosa Trikotmädchen, die den Einfluß von Matisse verraten,

Ernst Barlach
Lesende Mönche

Akademieausstellung Berlin

Aus dem Bilder-Archiv B. A. Boehmer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aus dem Bilder-Archiv B. A. Boehmer

Ernst Barlach. Bettler. Detail Kopf

Fassadenfigur für die Katharinenkirche Lübeck — Akademieausstellung Berlin

ferner eine jener späteren Schweizer Landschaften, die der Gefahr des Riesenbilderbogens nicht ganz ausweichen, — ein neues Bild „Reiterin". Es ist eine halb-abstrakte Malerei. Der Raum ist verschwunden, die Kontur hat sich selbständig gemacht, in astralen Linien, in einer guten Ausgewogenheit der gelben, grünen und lila Farben, aber doch völlig verfallen einer entseelten formalistischen Kunst. Der gleichen Gefahr sind auch Karl Hofer und Gustav Wiethüchter nicht ganz entgangen, obwohl man bei Hofer deutlich den Willen spürt, darüber hinauszukommen. Zu welchen Exzessen der Formalismus führen kann, erkennt man am deutlichsten, wenn man die Wandmalerei für den Kreisratssaal in Speyer von Hans Purrmann betrachtet. Es ist eine Wintergartenmalerei, und den einfachen Betrachter, den angesichts dieser Riesenleinwand Heiterkeit ergreift, trügt sein Instinkt nicht.

Der große Mittelsaal ist dem Gedächtnis Ulrich Hübners geweiht. Die heiter strahlende Landschaftswelt mit viel Laub und viel Wasser, die Ostseeküste, die Havelseen, Berlin, Potsdam, Travemünde leuchten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ulrich Hübner †. An der Planitz, Potsdam

Rudolf Jacobi. Platz in Coevorden (Holland)

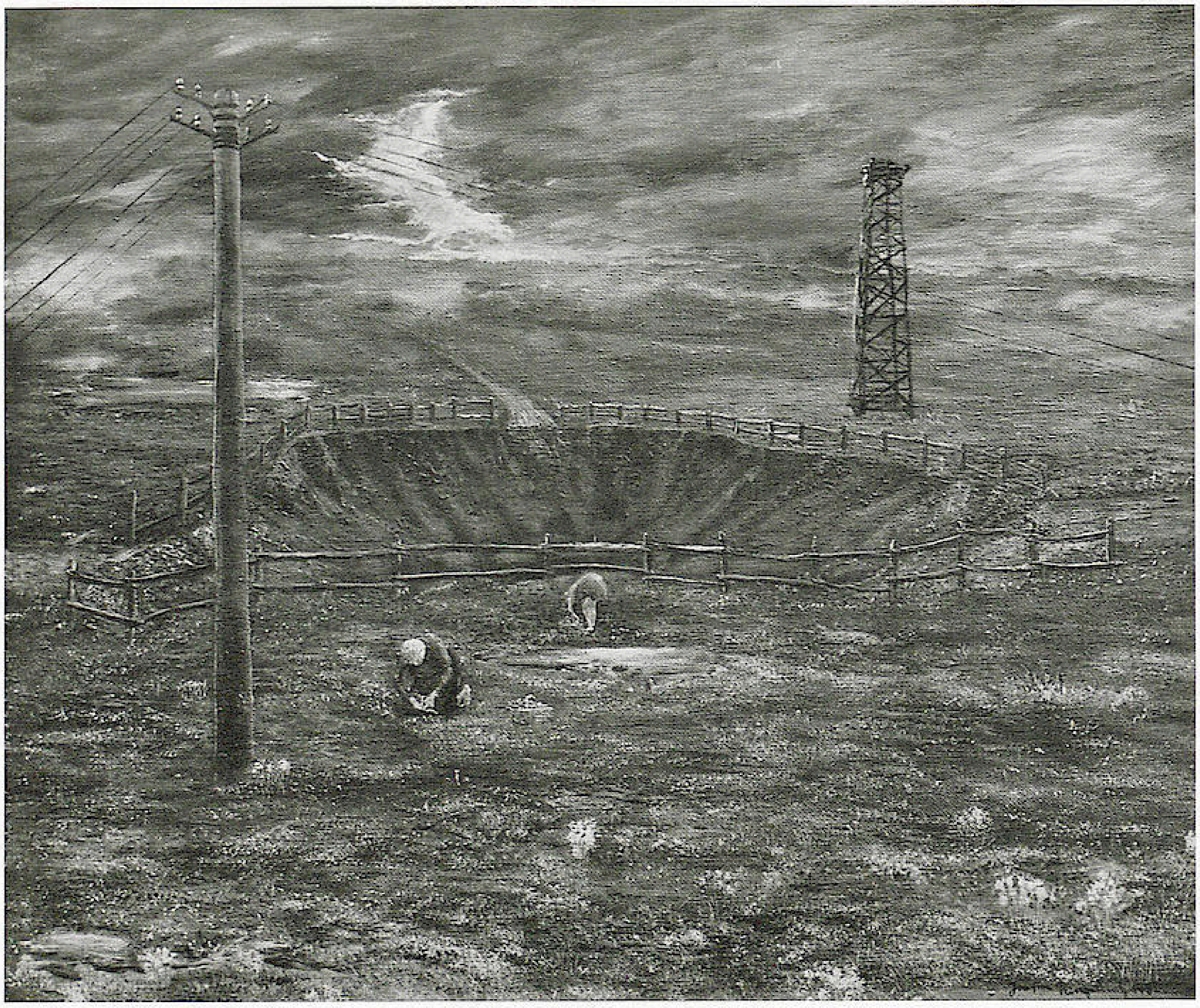
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

August Kraus. Marianne Winkelstern

Akademieausstellung Berlin

hier in sympathischer atmosphärischer Wiedergabe, in einer optimstischen großbürgerlichen Malerei im besten Sinne des Wortes, wie sie vielleicht nicht so schnell wiederkehrt. Max Liebermann zeigt einen Wannseegarten und ein Porträt von Otto Braun. Die Freude, die der greise Maler wieder an der Farbe empfindet, die hier mit der nervösen Zerrissenheit huschender Striche aufgetragen ist, hebt diese späten Gartenbilder über Vieles hinaus, was er in seinem langen Leben gemalt hat. Unter den drei Bildern von Orlik trifft man auf das graphisch interessante, gut beobachtete Porträt des Dramatikers Georg Kaiser. Mit Freude findet man auch wieder die kleinen ostpreußischen Gemälde von Alfred Partikel, in ihrer schönen Ruhe mit den horizontalen, übereinandergelagerten Feldern und Rainen und dem blauen Haff im Hintergrund. Auch Rudolf Jacobi mit seinen Hollandbildern, Schmidt-Reitwein mit einem Kornfeld und ein Blumenmädchen von Clemens Wieschebrink sind zu nennen. Der Württemberger Kurt Weinhold-Calw hat ein Triptychon gemalt, das er „Die Schlacht bei Döffingen" nennt. Hier ist mit viel Liebe auf den Spuren der alten deutschen Malerei ein moderner Künstler vorgegangen, ohne allerdings ganz der Gefahr des Karrikaturistischen zu entgehen. Otto Dix hat ebenfalls ein Triptychon und gewissermaßen eine Neufassung seines ursprünglichen Schützengrabenbildes „Der Krieg" genannt. Vermutlich hat er gespürt, welchen schlechten malerischen Niederschlag in seinem ersten Bild ein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Joachim Ringelnatz. Die blaue Blume

Akademieausstellung Berlin

starkes Erlebnis gefunden hatte. Er ist diesmal mit den rein legitimen Mitteln der Malerei vorgegangen und hat in Blut und Grauen den zerfetzten Menschen, der vegetativ mit der Landschaft verwächst, gemalt, und damit gewiß eine Seite des Krieges. Aber wie man an dem linken Flügel mit den marschierenden Soldaten erkennt, streift er immer gefährlich die Grenze, an der die eigentliche Kunst aufhört, denn diese Malerei bleibt im Grunde ungeistig. Aber sichtbar atmet hier ein elementares Erlebnis, das uns alle angeht, und von dessen Schauder wir heute angesichts dieses Bildes wieder betroffen werden.

Unter den Plastiken fällt der Entwurf Paul Merlings für ein überlebensgroß gedachtes Ehrenmal auf. Die fünf Soldaten, die um einen toten sechsten still und unbewegt stehen und sich nur durch Gebärde und Haartracht voneinander zu unterscheiden scheinen, haben mit ihrem unbewegten Ernst und ihrer Gleichform etwas vom Wesen alter Apostelschreine. Man sollte diese Gruppe ausführen, um zu zeigen, ob es nicht in unserer Zeit doch möglich ist, dem großen Krieg ein figürliches Ehrenmal zu weihen. Unter den übrigen Arbeiten trifft man wieder auf eine schöne Arbeit von Fritz Klimsch „Sturm", eine kniende Mädchengestalt mit einem feinen selbstverständlichen Gefühl für den menschlichen Körper und die Anmut seiner Linien. August Kraus hat zwei liebenswürdige kleine Bronzen geschaffen, die die Tänzerin Marianne Winkelstern in ganzer Figur zeigen. Rudolf Belling stellt zwei seiner Bronzeköpfe von Stresemann und Kerschensteiner aus, monumental die Bezirke zum Kunsthandwerk streifend. Von Erich Geiseler sei auf die in griechischem Marmor ausgeführte „Träumende" hingewiesen, von Jenny Wiegmann auf die „Kinder im Zirkus" und von Christiane Naubereit auf eine stehende Negerin.

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ernst Schumacher-Salig. Flußlandschaft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Der Landschafter Ernst Schumacher-Salig

Wer seit einer Reihe von Jahren die künstlerische Haltung der modernen rheinischen Landschaftsmalerei beobachtet, erkennt immer wieder als wichtigste Eigenschaft die Tendenz zu bildmäßiger Geschlossenheit der Darstellung, in der die malerische Sicherheit und Begabung für den harmonischen Aufbau der Farben gleicherweise hervortreten. Als charakteristischer Vertreter dieser geschmackvoll geläuterten Naturauffassung hat in letzter Zeit Ernst Schumacher-Salig stärkere Beachtung gefunden. Seine im September im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen veranstaltete Kollektivausstellung gewährte einen interessanten Einblick in sein jüngstes Schaffen, das immer entschiedener zur Klärung und Vereinfachung der Komposition, zu schärferer Profilierung und Charakterisierung der Einzelheiten hinstrebt. Aber dieser persönliche Stil, der das Ergebnis eines aus der ersten gefühlsmäßigen Aufnahme erwachsenden bewußten Komponierens ist, hält sich frei von jeder starren Schematisierung. Der im Kunstverein vermittelte Querschnitt ließ nur den Eindruck eines durchaus lebendigen, naturnahen, das Koloristische und Kompositionelle gleichabwägenden Schaffensvorganges zu.

Schumacher-Saligs Entwicklungsweg berührt alle nennenswerten künstlerischen Ereignisse, die Düsseldorf in den letzten zehn Jahren erlebte. Der Künstler nahm etwa seit 1921 tätigen Anteil an der revolutionären Bewegung des „Jungen Rheinlandes", das unter Führung von Wollheim und Kaufmann mit bekanntem Erfolg der konventionell erstarrten Düsseldorfer Bilderproduktion die aktive Forderung nach einer aus dem gegenwärtigen Leben hervorgehenden Bildgestaltung entgegenhielt. Wie weit er aber davon entfernt war, in das Fahrwasser einer einseitig experimentierenden Kunstrichtung zu geraten, beweist die merkwürdige Tatsache, daß er gleichzeitig, nach seiner ersten Ausstellung, die nur Aquarelle, autodidaktische Versuche umfaßte, zu seiner weiteren Ausbildung in das Atelier des bekannten Impressionisten Max Stern ging. Durch Veröffentlichung seiner Bilder in den vielumstrittenen, vom „Jungen Rheinland" begünstigten Ausstellungen der Frau Ey, durch fast jährliche Kollektivausstellungen in der Kunsthalle machte sich Schumacher-Salig bald einen bekannten Namen. Der erste größere Erfolg war ihm auf der im Kunstpalast stattfindenden Düsseldorfer Kunstausstellung 1923 beschieden, als ein impressionistisch breit gemaltes Blütenbild von einer Sammlung in Chicago angekauft wurde. Das Städtische Kunstmuseum in Düsseldorf besitzt von ihm einige Aquarelle und Ölbilder aus den Jahren 1926, 28 und 30. Nach der Auflösung des „Jungen Rheinlandes" war der Künstler seit 1928 Mitglied der „Rheinischen Sezession" und ging 1930 mit in die „Rheingruppe" über, die entgegen anderen, allzu wirtschaftlich eingestellten Bestrebungen das Ziel eines über den lokalen Gesichtskreis hinausgehenden künstlerischen Austausches verfolgt. In diesem Frühjahr debütierte Schumacher-Salig mit einer größeren Kollektion in der Galerie Jeanne Castel in Paris. In einem von André Salmon verfaßten Geleitwort wird mit Anerkennung betont, daß seine künstlerische Auseinandersetzung mit Paris und der französischen Landschaft sich in seinen Werken frei von expressionistischen Verstiegenheiten in einer sehr empfindungsreichen, klaren und persönlichen Auffassung widerspiegelt. Abgesehen von diesen äußeren Erfolgen muß seine innere, malerische Entwicklung des letzten Jahrzehnts reich an Natureindrücken und künstlerischen Anregungen gewesen sein. Wenn man nämlich den Ausgangspunkt kennt, ist man erstaunt über die als Ergebnis einiger Reisen zu buchende stufenweise Entfaltung seines technischen Könnens und Ausdrucksvermögens. Sehr unscheinbar sind seine frühesten Bilder, Häuser zwischen hohen Bäumen am Wasser, in breiten, eckigen Farbflächen hingesetzt, tonige Malerei, viel Braun und dunkles Olivgrün. Dieser schon nicht mehr als Impressionismus im eigentlichen Sinne zu bezeichnende Anfangsstil läßt noch manche Wünsche nach einer stofflichen Differenzierung und klaren Bildgeschlossenheit offen. Begreiflicherweise lag dem Künstler die Darstellung der niederrheinischen Flachlandschaft, dieses seit den siebziger Jahren so oft geschilderten Bodens in der ersten Zeit am nächsten, rheinische Bauerngehöfte mit Fachwerk oder gekälkten Wänden, Obstgärten, hohe, reichverästelte Bäume, Landstraßen zwischen Wiesen und Feldern, der Blick über die Niederkasseler Felder, solche Motive wurden sorgfältig, noch mit Bevorzugung dunkler Farben, vorherrschend Schwarz, Braun, Grau, Blau und leuchtendes Weiß, zum Teil vor der Natur gemalt. Schon seit 1920 machte Schumacher-Salig wiederholt Reisen nach Südholland, wo ihn wie am Niederrhein die flache Landschaft und trübe Tagesstimmung zu toniger Malerei anregte. Aber dann, 1923, kam er zum ersten Male nach Italien, wo er sich in Capri und hauptsächlich in Positano aufhielt und viel aquarellierte. Diese und seine zweite Fahrt, 1927, nach Capri und Neapel hatten eine durchgreifende Veränderung seiner Bildauffassung und seiner Palette zur Folge. Besonders sein Aufenthalt in Neapel, wo er sich viel mit Ölmalerei beschäftigte, war für die weitere Entwicklung entscheidend. Die südliche Landschaft, die bisher jeden Künstler zur großen Linie erzog, regte Schumacher-Salig zur Vereinfachung des Bildaufbaues, zur Erweiterung des Blickes und zu entschlossenem Verzicht auf zu eingehende Detailschilderung an. Seine Bilder sind seit dieser Umwandlung in eine vorwiegend heitere, lebhaftere Farbenstimmung getaucht.

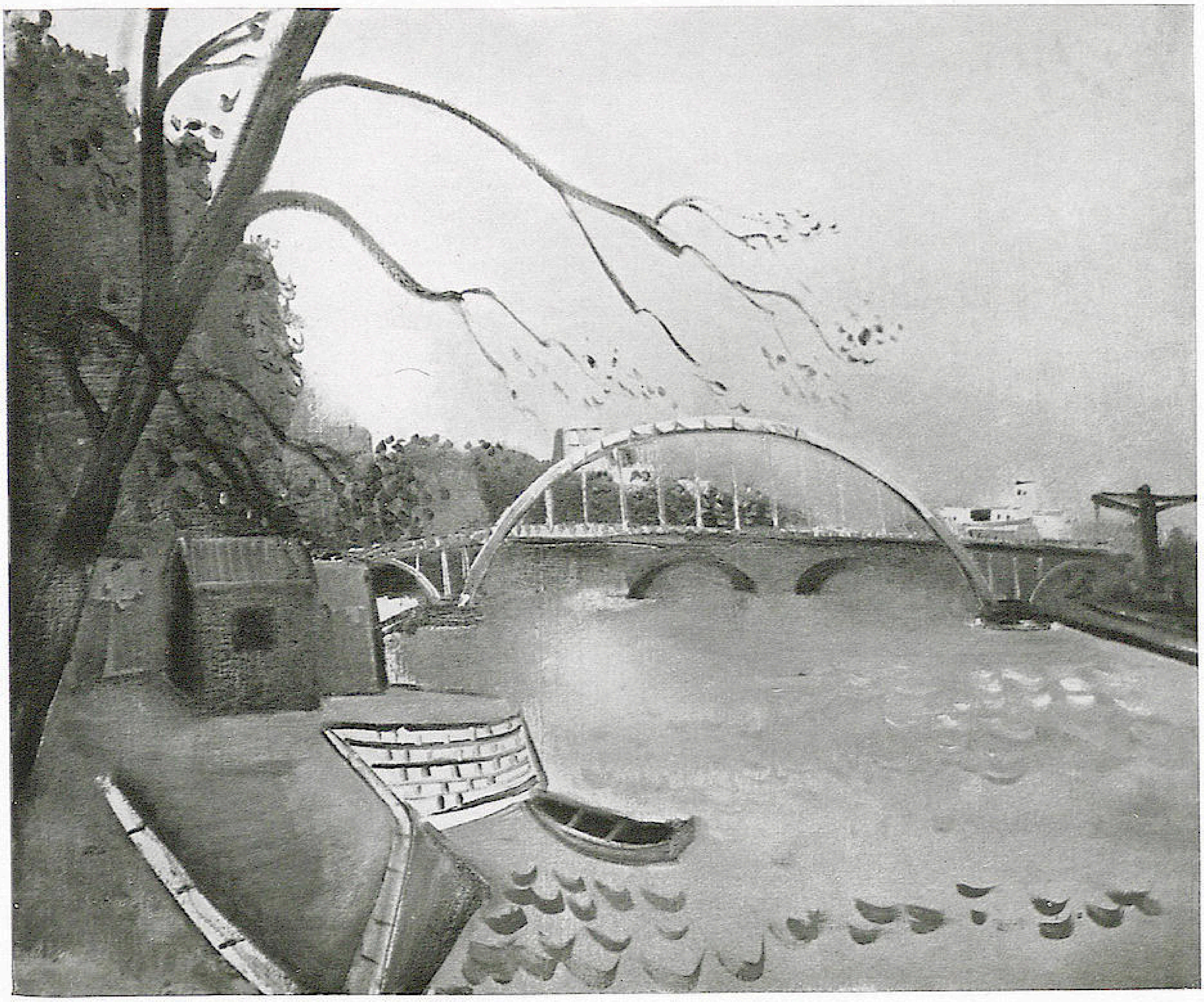
Der nächste deutlich zu erkennende Schritt in seiner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Entwicklung ist des Künstlers Berührung mit Paris und Südfrankreich, Marseille, Juan les Pins und Monte Carlo, Ajaccio auf Korsika in den Jahren 1928 und 29. Nicht leicht ist zu entscheiden, ob das Ergebnis des Pariser Aufenthaltes mehr auf den Eindruck der imposanten Stadt mit ihrer malerischen Atmosphäre zurückgeht oder auf die wohl schon früher in Düsseldorf begründete Bekanntschaft mit den besonders in der westdeutschen Malerei als Vorbilder geschätzten Werken Derains, de Vlaminks, Dufys, Utrillos. Betrachtet man die Darstellung einer Seinebrücke, etwa den Blick auf „Pont Alexandre III." mit dem in der Ferne sich anschließenden Häusermeer, so überrascht die ausgesprochen impressionistische Flüssigkeit und Verve der Malerei, die zwar einige Grundpfeiler des Bildaufbaues betont, aber doch der verschmelzenden Einwirkung des Lichtes die Herrschaft überläßt. Dagegen begegnen uns wenige Jahre später landschaftliche Kompositionen und französische Architekturmotive, die unter einigem Verzicht auf räumliche Werte eine bewußte Betonung der Fläche erkennen lassen. Dieser flächig gebundene, mitunter, besonders in den Laubmassen, auch pointillistisch aufgelockerte Stil ruft manche Erinnerungen an Rousseau und Utrillo wach, ohne dadurch freilich an persönlicher Färbung zu verlieren. In der Farbenkomposition bevorzugt Schumacher-Salig das Nebeneinander von Weiß und

Ernst Schumacher-Salig. Winterlandschaft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ernst Schumacher-Salig
Seinebrücke

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ocker an Hauswänden und dunkles Grün des Laubes in verschiedenen Schattierungen, das durch Braun unterbrochen wird. Er liebt auch starkfarbige Blumen, das Aufleuchten eines roten Daches in der Landschaft, dann wiederum gedämpfte Akkorde, die sich aus Graugrün und Graubraun zusammensetzen, oder zarte Übergänge ins Rosa enthalten. Ganz abweichend von den im Sinne einer bewußten Primitivität aufgebauten Naturschilderungen steigert sich sein Bekenntnis zu Südfrankreich und Korsika in seinen besten Äußerungen bis zu erstaunlicher Freiheit und Flüssigkeit einer rostbraun und rot, grün, leuchtendweiß und tiefblau aufblühenden Malerei, die stärker erregt ist von der sonnigen Schönheit der Landschaft als von den Erinnerungen an Derain und de Vlamink. Die seit dem vorigen Jahre nach Tirol, Rügen und an den Bodensee unternommenen Studienreisen bedeuteten für Schumacher-Salig motivische Bereicherungen, ohne seine Grundanschauungen zu ändern. Man darf hoffen, daß seine eigenartige Begabung, die augenblicklich noch zwischen einem flächig und tektonisch befestigten und beruhigten Kompositionsstil und einer ursprünglich malerischen, dem Impressionismus verwandten Tendenz schwankt, zwischen beiden Polen einen harmonischen Ausgleich finden wird. Dr. Bernd Lasch

Ernst Schumacher-Salig. Straßenecke

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ernst Schumacher-Salig
Winterlandschaft mit Tunnel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Hans von Matt. Susanna-Brunnen

Im Hof der Schweizer Landesbibliothek in Bern

Eine moderne Brunnenanlage in Bern

Die Susanne-Bronze vor der Landesbibliothek in Bern ist in ihrer Haltung durch den Standort bestimmt. Sie steht in der Grünanlage, die auf der einen Seite von der Leseterrasse, auf der andern von der belebten Bernastraße begrenzt wird. Zu beiden soll die Figur in Beziehung stehen, das heißt, es mußte eine Plastik mit zwei entgegengesetzten Hauptansichten geschaffen werden. Dieser Aufgabe bot sich als glückliche Lösung das Motiv eines beim Baden überraschten, erschreckt zurückblickenden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mädchens. Es waren also formale, das heißt, rein künstlerische Gründe, die hier das Motiv diktierten. Die schlanke Figur, die bewußt die Vertikale betont, wirkt als wohltuendes Gegenspiel zu den breiten Horizontalen des Gebäudes. In der Tat waren es, neben den plastischen Qualitäten, besonders dieses Eingehen auf die Architektur und diese Rücksichtnahme auf den Standort, die die Jury bewog, dem Projekt den ersten Preis zu verleihen.

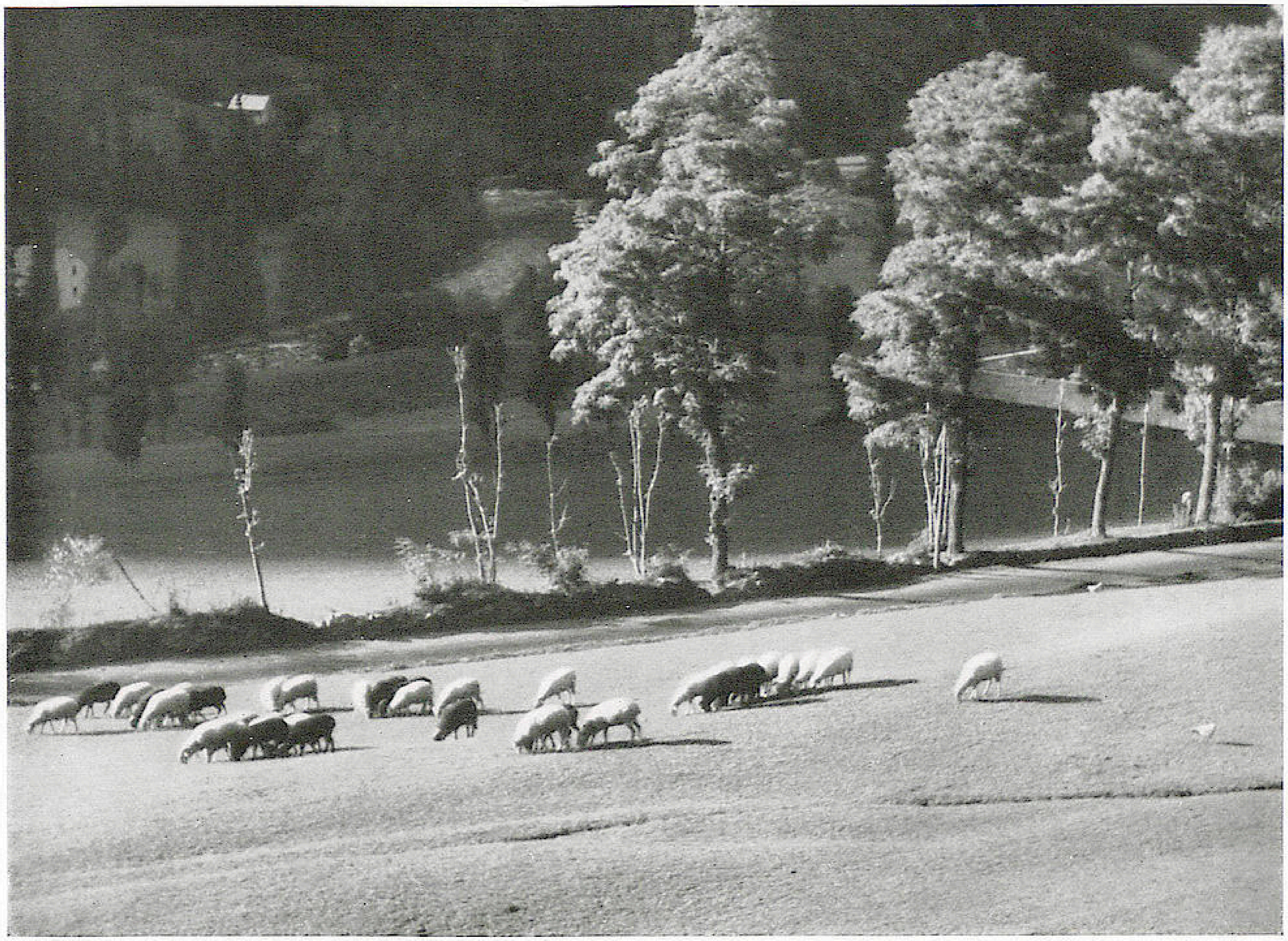
H. v. M.

Hans von Matt. Susanna-Brunnen in Bern

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Paul Wolff. Photographie: Skitour auf das Jungfraujoch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Paul Wolff. Photographie: Landschaft in den Pyrenäen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Paul Wolff. Photographie: Sonnenblume

Moderne Photographie

4. Arbeiten von Dr. Paul Wolff, Frankfurt a. M.

Wir brauchen wohl Paul Wolff, von dem wir heute ein paar schöne Aufnahmen zeigen, unseren Lesern nicht erst vorzustellen. Er wird ihnen schon bekannt sein; denn er versorgt die ganze in- und ausländische Presse regelmäßig mit Bildmaterial. Es gibt kaum ein Gebiet der Photographie, auf dem er nicht ungewöhnlich Gutes geleistet hätte; aber seinen besten Arbeiten sieht man an, daß er von den Naturwissenschaften her zur Photographie gekommen ist. Dr. Paul Wolff war Arzt in Straßburg, und er fand nach seiner Ausweisung aus Elsaß-Lothringen und nach dem Verlust seines Vermögens in der beruf-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lichen Ausübung der Photographie, der er schon immer als leidenschaftlicher Liebhaber ergeben war, eine neue Existenz. Der reiche Formenschatz der Natur, über deren kunstvolle Gestaltung wir uns, als ob sie sich so ganz von selbst verstünde, doch eigentlich viel zu wenig wundern, bietet ihm eine unendliche Fülle von Motiven; und er hat zweifellos unsere Kenntnis von diesem Formenreichtum durch sein photographisches Lebenswerk schon heute wesentlich erweitert. Paul Renner

Kunst und Künstler in Not

Unter diesem Titel veröffentlicht Geheimrat Paul Clemen, der bekannte Ordinarius für Kunstgeschichte der Bonner Universität ein Büchlein voll Bitternis für die notleidenden Künstler, vorab die Maler, und doch ohne Stachel, weil geboren aus der Sorge um die lebende Kunst. — Nichts erschütternd Neues ist aus

Paul Clemen „Kunst und Künstler in Not". Leipzig, Verlag E. A. Seemann.

Paul Wolff. Photographie: Knospen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

den 60 Seiten zu lesen, sondern Gespräche wie sie kluge Menschen schon oft geführt haben, aber es war gut und notwendig, gerade diese in der Sphäre des gesunden Menschenverstandes verankerten Gedankengänge ohne viel wissenschaftlich-psychologisches Rankenwerk einmal niedergeschrieben zu haben.

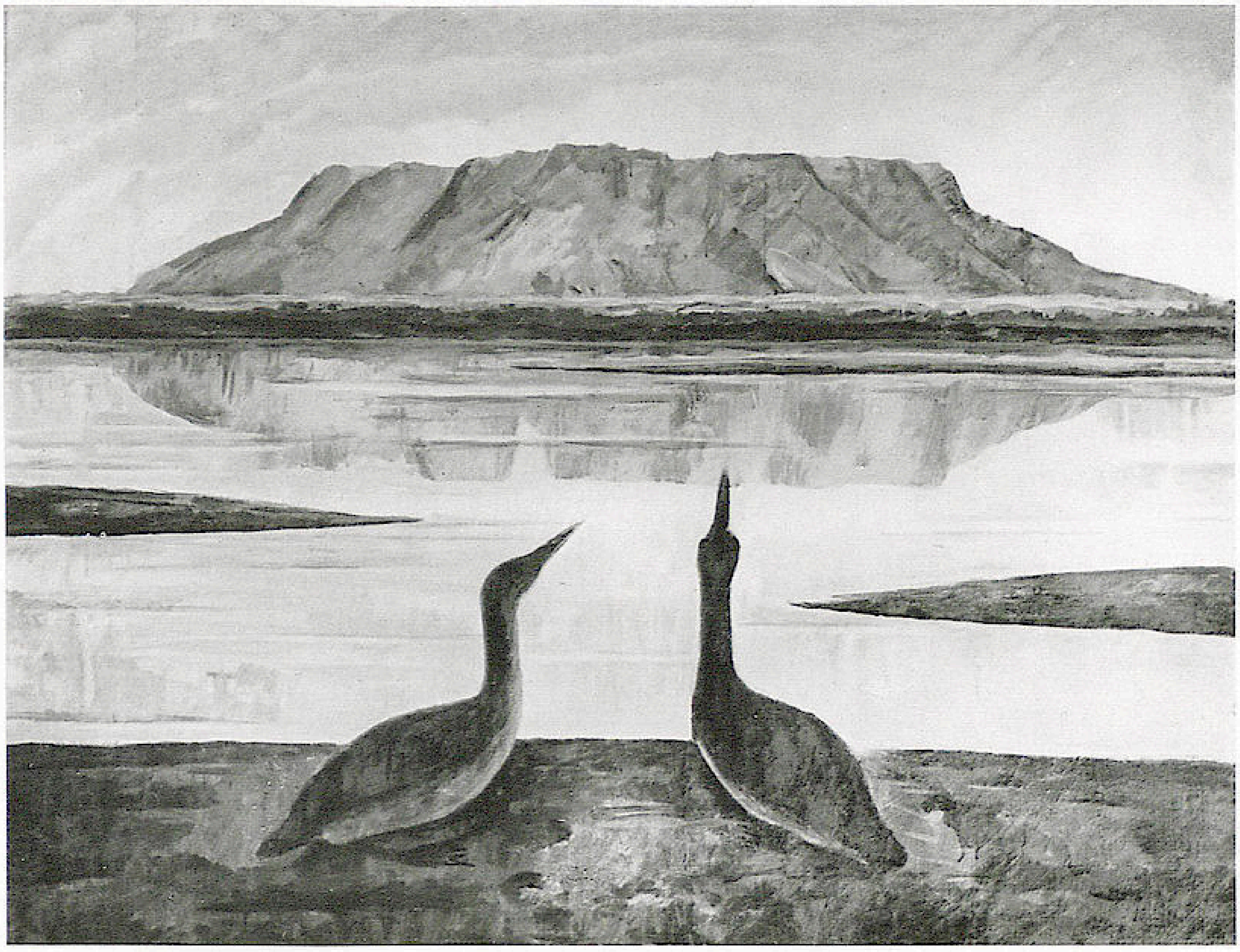
Ein Kunstfreund und Sammler verantwortet sich gegenüber dem Vorwurf, der lebenden Kunst die kalte Schulter zu zeigen, mit viel Geschick, während ein selten sympathischer Kunstgelehrter zwischen ihm und einem jungen Maler steht, der — im Gegensatz zur heutigen Wirklichkeit — erfreulicherweise keine dialektischen Ambitionen hat. — Das Ergebnis? — Die grausame Wahrheit, daß unsere Zeit mit dem zwanzigsten Teil der lebenden Künstler reichlich versorgt wäre und daran ändert leider auch der versöhnliche Schluß nichts, wo der Sammler sich bestimmen läßt, künftig seine Liebe auch der lebenden Kunst zuzuwenden. In dem kleinen Büchlein stehen viele gute Worte, und die Künstler wie die Kunstschriftsteller sollten sie mit aufgeschlossenem Gemüt lesen, um einzusehen, daß an Stelle des Kultes der Persönlichkeit, der unserer Kunstpolitik seit Kriegsende den Stempel aufgedrückt hat, wieder der Dienst am Werk treten muß, wenn nicht die alte Klage des Lukas Moser „schri Kunst schri und klag dich ser, din begert itzt nieman mehr“ bis zur Endkatastrophe gesteigert werden soll.

Daß freilich gerade die, an welche Clemens Schriftchen in erster Linie gerichtet ist, die Unbelehrbaren sind und überheblich lächelnd von der aus dem Sattel gehobenen und deshalb verärgerten alten Generation sprechen werden, ist außer Zweifel, aber ihnen wird so oder so nicht zu helfen sein, weil der ephemere Stern, der ihrem Werk das — wie es scheint allzu theaterhafte — Licht gab, im Sinken ist.

Rudolf Pfister

Paul Wolff. Photographie: Pfauchendes Siamkätzchen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Jón Stefánsson. Sommernacht

Moderne isländische Malerei

Island, das nach der Eroberung seiner politischen Unabhängigkeit nun mit Eifer an der kulturellen Selbstentwicklung arbeitet und das Recht auf seine eigene Geistesindividualität innerhalb der skandinavischen Welt bei allen Anlässen mit Würde zu vertreten weiß, hat im Zusammenhang mit einer in Stockholm veranstalteten isländischen Propagandawoche seine erste Malergeneration der Öffentlichkeit vorgeführt.

Im Gegensatz zur isländischen Literatur, die auf eine jahrtausendealte Geschichte zurückblickt, ist die isländische bildende Kunst erst jüngsten Ursprungs. Während die Skulptur bereits zwei Künstler von Weltruf namhaft machen kann, den großen Thorwaldsen, der isländischer Herkunft ist, und den in den letzten Jahren oft genannten Bildhauer Einar Jónsson, der sein eigenes Museum in Reykjavik besitzt, ist die isländische Malerei, die ihre erste Ausstellung 1927 in Kopenhagen veranstaltete, viel zu wenig beachtet worden.

Die jungen Künstler, die in ihrer Heimat außer illuminierter Handschriften religiösen Charakters keinerlei nationalbetonte malerische Tradition vorfanden, haben Anschluß an die modernen europäischen Kunstströmungen gesucht. Die Mehrzahl hat in Dänemark, Deutschland und Frankreich studiert und sich eine gute Technik angeeignet, die, auf prätentiöse Experimente verzichtend, sich an einen temperierten Realismus hält, wie er gegenwärtig auch in Norwegen und Schweden dominiert.

Noch nie hat eine Ausstellung in solchem Maße die oft geäußerte Ansicht bestätigt, der Nordländer habe mehr Sinn für Natur- als für Menschendarstellung, wie diese. Unter den zahlreichen Gemälden war kein einziges Porträt vertreten und die wenigen Akte wurden gänzlich überschattet von einer Landschaftsmalerei, deren fast schonungslose Herbheit im Komponieren der landschaftlichen Elemente nachhaltigen Eindruck hinterließ.

Was diese Malergruppe trotz abweichender Schu-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

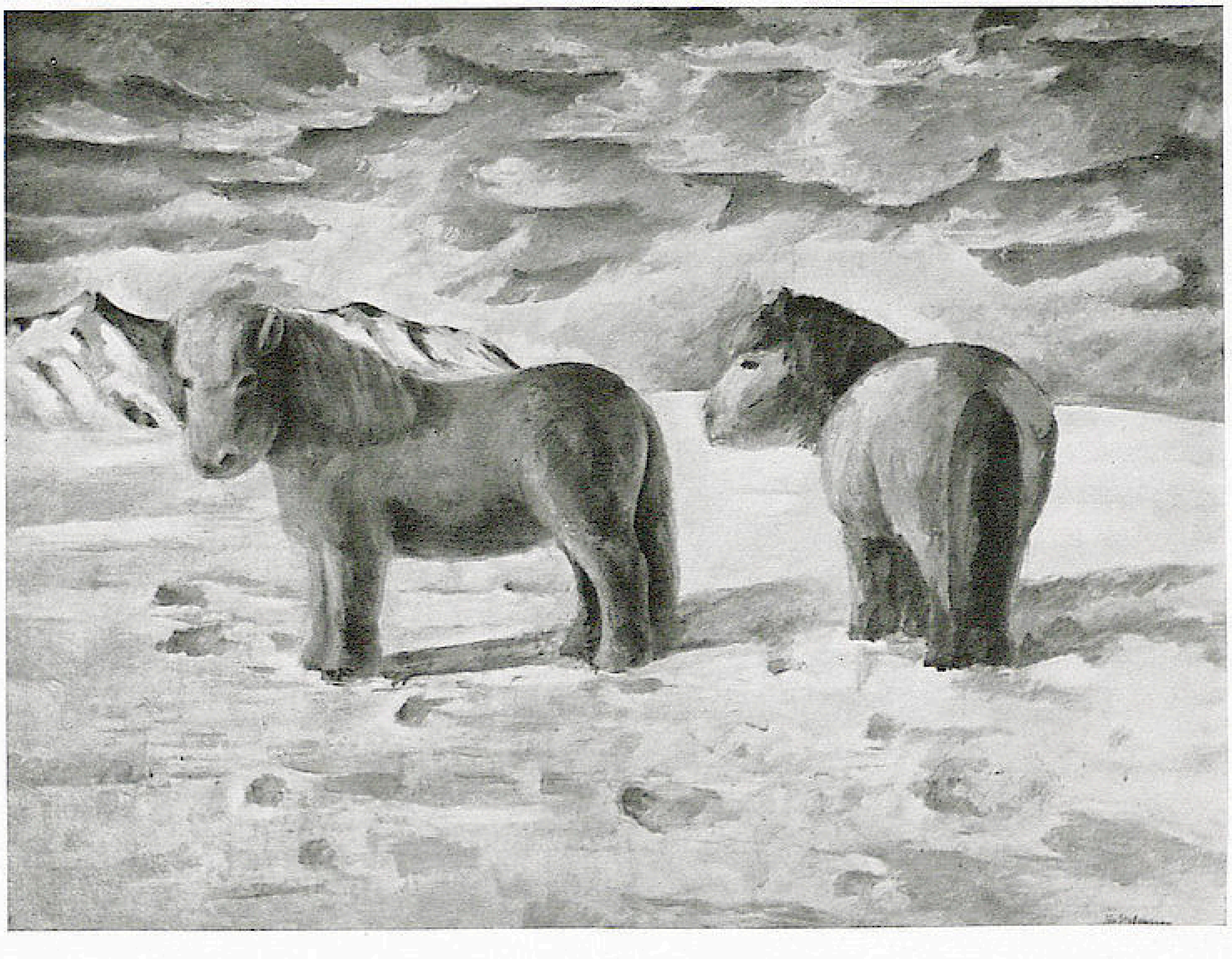
lung und durch die künstlerische Individualität bedingte Verschiedenheit des Stils zu einer Einheit prägt, ist die ihnen allen gemeinsame Liebe zu ihrer Heimatlandschaft, zum „eisigen Fels im Meer", um dessen malerische Glorifizierung sie mit einem rührenden Pathos bemüht sind.

Daß neben diesem von allen kosmischen Gewalten aufgewühlten und zerschürften Antlitz der Erde Islands das Menschengesicht verblaßt und den Künstler nicht mehr lockt, wird mit einem Schlage verständlich. Welches Land sonst kann sich dessen rühmen, auf einer Fläche etwas größer als Irland unzählige Vulkane, Gletscher und Eisfelder so groß wie der Freistaat Hessen, Basalthügel, heiße Quellen und flache Küstenstriche vereint zu haben? Hat da der Maler noch freie Wahl?

Jón Stefánsson, ein Schüler von Matisse, in seiner Heimat sehr geschätzt und in der Isländischen Nationalgalerie — auch so etwas gibt es bereits — mit mehreren Gemälden vertreten, stellt mit Vorliebe die milderen, idyllischen Teile seiner Heimatlandschaft dar. Die „Islandpferde", eigenartige weißgezottelte Tiere, blicken phlegmatisch in das endlose Schneefeld, aus dem eine unsagbare Resignation zu strömen scheint. Ein anderes Gemälde vermittelt die intensive, gesammelte und in sich hineinhorchende Stille der nordischen Sommernacht. Fast scheint es, wenn man Landschaft und Dinge im Lichte dieser „weißen Nacht" wie mit offenen Augen träumen sieht, als hätte man sie in einer Art seelischer Nacktheit überrascht, über die sich sonst das dunkle Gewand der Nacht schützend hinbreitet. Die beiden großen Vögel im Vordergrunde brüten vielleicht über die unsichtbare Quelle des milden Lichtes nach, das den Raum erfüllt.

Die einzelnen Maler können wegen des beschränkten Raumes weder in Wort noch in Bild nach Verdienst gewürdigt werden. Da ist Johannes S. Kjarval, ursprünglich Fischer, der eine düstere, blutrote Morgendämmerung in einer Landschaft malt, in der man sich den im Mittelalter so verrufenen Vulkan „Hekla" gut denken kann, dessen Krater als der Wohnsitz der verdammten Seelen galt. Da sind Asgrimur Jónsson, Thorleifson und Skulason, eine Künstlergruppe von besonders scharf ausgeprägtem nordischen Habitus im rein Malerischen, bei denen die Farben, wie Sonnenstrahlen, die auf einen Eisblock fallen, nicht nach außen reflektieren, sondern das Farbenspiel in ihr Inneres verlegen, es mehr in Glut als in Licht verwandeln. Gunnlögur Schevings

Jón Stefánsson. Island-Pferde



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Gunnlögur Blöndal. Siglu-Fjord

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Jón Stefánsson. Hafen

„Wäscherinnen" mit den schmalen, steil niederfallenden Rücken der beiden Frauen, von einer schauerlichen Starre erfaßt, einer abgrundtiefen Vergessenheit, als wäre der Fluß, über dessen Ufer sie sich beugen, die Lethe selbst, in Grau und Graubraun ausgeführt, ist von einer packenden suggestiven Kraft. Auch hier hat der Künstler auf die Darstellung des Menschenantlitzes verzichtet und es durch den Leib ersetzt, dessen inerte und trotz ihrer Stummheit so sehr beredte Masse sich organischer in die Felslandschaft einfügt, als es die Gesichtszüge vermöchten, die ja wie ein leuchtendes Siegel seinen Abfall vom Naturhaften und sein Bekenntnis zu einer der Landschaft feindlich verschlossenen Innen- und Geisteswelt verkünden.
Alles in allem: junges Künstlertum, das bei aller europäischen Bildung seiner Technik die lebendige seelische Beziehung zur Heimatlandschaft bewahrt hat, und der Aufgabe, ihrer Urwüchsigkeit gerecht zu werden, malerisch gewachsen ist.

M. Joffe, Stockholm

Van Gogh-Anekdoten

Der geniale, dämonisch-besessene „Meister der lebendigen Farbe", Vincent van Gogh, ist kaum ein Mensch und Künstler gewesen, dem die Anekdote eine schnelle und billige Popularität verschafft haben könnte. Sein Leben war zu ernst, es war von keinem Lächeln begleitet; man findet keinen heiteren Zug um seine schmerzlich bekümmerten Augen in dem bleichen Gesicht unter rotem Haar. Aber einige bezeichnende kleine Geschichten gibt es dennoch, die man mühsam aus den Berichten seiner Zeitgenossen, seiner wenigen Freunde, seines schwärmerisch geliebten Bruders Theo und seines verehrten Arztes Dr. Gachet herausfinden muß. Sie alle zeigen uns den mit der Kreatur mitfühlenden Menschen,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

dessen schöpferische Gluten schon früh im Hirn brodeln, um später eine Hölle zu werden; sie verraten das tragische Lebensgefühl Vincents, das ihn — merkwürdig genug — jene brausenden, lebensbejahenden Farben finden läßt wie keinen Maler aus seiner berühmten Bekanntschaft; sie weisen uns auf das entsetzliche Suchen nach seiner wahren Bestimmung hin, die er wohl nie als „vernünftiger" Mann gefunden hätte, die nur dem Kind in van Gogh erleuchtend den Weg erspüren ließ.

*

Auf eine Anzeige in der „Times" hatte Vincent eine Anstellung als französischer Sprachlehrer und Hilfsgeistlicher in Ramsgate bei London bekommen. Er wirkte in einem grauen, muffigen Internat bei einem mürrischen, geizigen ehemaligen Bankrotteur, der ein Dutzend Kinder armer Londoner Geschäftsleute erzog. Vincent eignete sich nun zum Erzieher wie Hamlet zum Herkules. Das merkten bald Mr. Stokes und auch die Kinder. Um aber seinen Hilfslehrer für die vertraglich ausbedungene Anstellungszeit auszunutzen, schickte Mr. Stokes ihn am Monatsende aus, um die fälligen Gelder für seine Pensionäre von deren Eltern einzuziehen. Er hatte üble Erfahrungen dabei gemacht. Mit dem Wahlspruch: „Tue Gutes und übe Barmherzigkeit" zog Vincent los.
Die Enttäuschungen ließen nicht auf sich warten. Im finstersten London, in schmutzigen Gassen und Winkeln und baufälligen Mietskasernen suchte Vincent bei armen Menschen Geld einzutreiben. Hier wurde er grob behandelt, dort hinausgeworfen; der eine stöhnte und jammerte, der andere ließ sich verleugnen. Nur bei einem Sarghändler erhielt er einige Pfunde. Dieser schien in der kranken, ungesunden Gegend der Stadt das beste Geschäft zu machen. Sein letzter Gang führte zu einer Witwe, im sechsten Stock eines dunklen Hauses.
„Geld? O Jesus und Maria, bei diesen Zeiten Geld?" Die Tochter lag krank im Bett; ihr letztes Stündlein schien nahe zu sein. Vincent wurde so ergriffen von dem Leid dieser Menschen, daß er sich eine Bibel ausbat und bei einer Kerze in stickiger Kammer das Kapitel von der Tochter des Jairus las. Andächtig lauschten Mutter und Tochter. Danach nahm er die Pfunde, händigte sie der Witwe aus und befahl, einen Arzt zu holen.
Mr. Stokes war außer sich:
„Verrückt! Vor die Polizei gehören Sie! Das ist Unterschlagung! Keine Sekunde bleiben Sie länger in meinem Hause!"
Vincent sprach sein „Gott sei mit Euch", packte seine Sachen und wurde Missions-Laienprediger.

*

In Etten, wo Vincents Eltern einige Jahre wohnten und wo sein Vater Pastor war, langte van Gogh, von seinen Amsterdamer Maler-Studien geflohen, an einem Vorwinterabend an. Hastig, wie verfolgt, gehetzt, auf der Flucht vor sich selbst, eilt der Ruhelose durch vertraute Straßen. Es ist seine brabantische Heimat, die er wiedersieht.
Da begegnet ihm seines Vaters Küster, ein stiller Freund Vincents, der zum Abendläuten in die Kirche geht. Freundlich ruft Vincent sein „Guten Abend", aber der Mann weicht ihm aus und antwortet nicht. Bauern trifft er, die ihn alle kennen müssen, aber niemand erwidert seinen brabantischen Gruß. Sie glauben wohl, so denkt er, ich bin ein Landstreicher. Er schaut an sich hinunter und entdeckt seinen verwahrlosten Zustand. Wie sieht er aus! Sein Rock zerrissen, sein Hut eingebeult, sein Gesicht unrasiert und von den Stiefeln fallen die Sohlen ab, — niemand kann des Pastors Sohn in diesem Vagabunden erkennen!
Heiß überfällt ihn die Erkenntnis, ein Bummler zu sein, der in seinem unsauberen, zerschlissenen Äußeren seinen alten Eltern gegenübertreten will. Nur ein wenig Wasser! Er wagt nicht, in den Hof der Schenke zu gehen; er fürchtet jetzt, erkannt zu werden. Er findet am Wege einen Tümpel, will sich niederbeugen, um seine heiße Stirn zu kühlen, sein Gesicht zu waschen, — da fällt der letzte Sonnenstrahl des verglühenden Abendrotes in das trübe Wasser, erhellt es, läßt es aufleuchten. Und Vincent stöhnt vor Lust an dem sich entwickelnden Farbenspiel. Was er sieht, ist eine wundersame Vision. Das Wasser vor ihm leuchtet in allen Farben, Reflexe huschen vorüber, Licht und Farbe in berauschender Symphonie. So wird ihm die schlammige Pfütze zum Erlebnis, zum Wunder. Und nun treibt nicht etwa die Erkenntnis ihn zurück zu seinen Maler-Studien, wie es aus diesem Farbenrausch naheliegend wäre, sondern er sinnt und denkt an Gott, der dieses schmutzige Wässerchen in einzigartiger Pracht erhellte. So beschließt auch er, Gott zu dienen, um sehend zu werden und er geht als Laienprediger in die Borinage.

*

Vincent wollte Gott dienen, mit aller Inbrunst, deren sein leidenschaftliches Blut fähig war. Er wählte sich die Hölle der Welt, die schwarze Borinage, das finsterste Kohlenrevier Belgiens. Elend und Not sieht er nun in mannigfacher Fülle, in Gesichter und Seelen ist das harte Los gemeißelt, das Bergmannslos, das er mildern, glätten, lieben soll. Anfangs steht er verwirrt vor diesem unendlichen Leid, dann lernt er die Menschen bewundern, verehren und gewinnt ihr Vertrauen. Bei einem furchtbaren Bergwerks-Unglück, an dem er helfend und rettend mitwirkt, kommt er selbst fast zu Schaden, aber er wird der große Freund der ganzen Borinage. Vielleicht ist es unvernünftig zu predigen: „Die Toten der Katastrophe sollten aufstehen und im ganzen Lande umherziehen, um von dem Unglück und dem elenden Bergmannslos zu zeugen!" Jedenfalls sieht die Zechenleitung in ihm einen gefährlichen Aufhetzer und die Missionsleitung setzt ihm einen alten, ruhigen, autoritätvollen Greis als Aufsicht vor die Nase. Jeden Tag liegt er sich nun mit dem Priester in den Haaren und eines Tages ist Vincent abgesetzt.
Das ist zu viel für ihn. Er bleibt in der Borinage, gestützt auf das Vertrauen seiner Bergarbeiter, aber

(Fortsetzung auf Seite 128)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Peter Terkatz. Detail aus dem Teilstück der Gruppe „Klagende Frauen"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Peter Terkatz. Teilstück aus der Gruppe „Klagende Frauen"

Peter Terkatz

Der 1880 geborene Bildhauer Peter Terkatz ist niederdeutscher Abkunft, war zunächst in Berlin tätig und siedelte nach dem Krieg, den er als Kompagnieführer mitmachte, nach Honnef bei Bonn über. Sein künstlerischer Weg führte nicht von der Akademie in die Praxis, sondern begann in der Praxis. Dieser Entwicklungsgang gab ihm eine unbedingte technische Sicherheit und eine schöne Vertrautheit mit den Wesensgesetzen des Materials.

Die Freude am Werkstoff merkt man stets seinen vielgestaltigen Arbeiten an, die Büsten, freie Kompositionen, Grab- und Kriegerdenkmäler, Bildsäulen an Wegkreuzungen, Gedenktafeln usw. umfassen — in jeglichem Material und in allen Formen der Bearbeitung vom zeichnerischen Relief bis zur Rundplastik. Die Lust am Bilden hat jedoch Terkatz nicht zu einem raschen Arbeiten, zur Herstellung von Schleuderware verführt. Immer leitete ihn eine verantwortungsbewußte Bedachtsamkeit.

Seinen Arbeiten ist eins gemeinsam: daß sie sich frei halten von sämtlichen modischen Überspannungen, aber auch frei von einem seelenlosen Naturalismus, daß sie gesunde und feste Menschlichkeit in körperlichem Sein und Geschehen, d. h. aus den Wesensgesetzen der Plastik heraus, auszudrücken wissen. — Die Schöpfungen von Peter Terkatz wirken in ihrer Ehrlichkeit und Unverbogenheit erfreulich, wann immer man auf sie blickt. Es geht eine aufrichtende und erfrischende Kraft von ihnen aus.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Peter Terkatz. Detail aus dem Portal am Krankenhaus in Recklinghausen

So veranschaulichen es die hier gezeigten Abbildungen zweier besonders reifer Werke des Bildhauers, des Portals am Krankenhaus in Recklinghausen und einer Gruppe „Klagende Frauen". Das erste ist ein Werk aus den letzten Jahren, das zweite eine Komposition aus dem letzten Jahr. Sie deuten zugleich an, wohin die Entwicklung des Künstlers zu gehen scheint. Ausdruck ist ihm in erster Linie — und darin denkt er als ein echter Plastiker — nicht das Mienenspiel des Gesichtes und nicht die einzelne Geste, sondern der Körper in seiner Gesamthaltung und -bewegung, sowie die rhythmische Verknüpfung der Körper miteinander. Diese Stufe wird von dem Portal charakterisiert; der Gesichtsausdruck der Figuren ist vielleicht sogar mitunter zu wenig ergiebig, wenn man auch berücksichtigen muß, daß es sich hier um eine auf Fernwirkung berechnete Monumentalplastik handelt (6,50 m Höhe und 4,50 m Breite). Neuerdings beginnt sich Terkatz auch die Möglichkeiten des Gesichtsausdruckes hinzuzugewinnen, ohne die ausdrucksvolle rhythmische Sprache des Gesamtkörpers darüber zu vernachlässigen oder dadurch zu zerreißen, zu verdunkeln; so ergibt sich denn eine Durchdringung von Gesichtsausdruck und Bewegungsausdruck, d. h. eine ganz durchseelte Plastik.

Die Krisis der modernen Plastik äußert sich vor allem in drei Grundproblemen: erstens bringt sie zwar wertvolle Einzelfiguren hervor, aber das plastische Vermögen reicht nur selten aus zu gruppenhaften Bindungen; demgegenüber schafft Terkatz in Recklinghausen einen lückenlosen Figuren-Zusammenhang, den weder der Verzicht auf Symmetrie gefährdet noch die zu starre Durchführung der Symmetrie schematisch macht, der vielmehr die gesetzhafte Anordnung aus der scheinbar willkürlichen Bewegung der Figuren entwickelt und eine Seite gegen die andere in lebendigem Fluß variiert. Zweitens stehen die Gebilde der modernen Plastik meist heimatlos in Innenräumen, am Außenbau oder im Freien herum, ohne Verwurzelung in ihre Umgebung; demgegenüber sucht die Portal-Plastik von Terkatz wieder so mit dem Bau zu verwachsen, daß ihre Entfernung von der Architektur zugleich eine

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Peter Terkatz. Detail aus dem Portal am Krankenhaus in Recklinghausen

Verstümmelung der Architektur bedeuten würde. Drittens wenden sich die meisten modernen Plastiken nur noch an einen kleinen Kreis von Kennern, die künstlerische Feinheiten zu schätzen wissen, ergreifen aber nicht mehr Volk, deuten nicht mehr einer größeren Gruppe von Menschen eine Lebenslage und den Sinn der Zeit; demgegenüber macht das Portal von Terkatz den Kranken im Krankenhaus Christi Wort gegenwärtig: „Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken" (nur schade, daß das Ziel der Gesamtbewegung, Christus selber, so matt-traditionell ausgefallen ist; ob sich aber ein anderer Christus bei der Einstellung der Auftraggeber hätte verwirklichen lassen?).

Die Gruppe der „klagenden Frauen" sammelt ohne Haß und Krampf die tiefe Trauer unseres Zeitalters in einem allgemein verständlichen Sinnbild. Es ist eine sehr verschlossene Trauer, nicht von weichen, sondern von heroischen Menschen, und es ist nicht nur eine Trauer über den Mangel an Brot, sondern eine umfassende Trauer in Augen, die das Sterben des Krieges und die am Leben verhinderte Jugend der Nachkriegszeit gesehen haben, die sich tränenlos schließen vor einem Fluch und einer Ausweglosigkeit, die auf unserem Zeitalter lastet. Und dennoch steht nicht der Zusammenbruch, der Schwund jeden Glaubens, das Nichts hinter dieser Trauer. Liebe im Miteinandersein ist schon Überwindung des Nichts, und hier wirkt solche Liebe; die innere Größe dieser auch noch im Leid kraftvollen, nur gebeugten, aber nicht zerschmetterten Frauen trägt die Verheißung der Auferstehung, eine das Schicksal bestehende Lebenskraft in sich. Es ist die Trauer von mutigen und starken, nicht von verzweifelten und zerriebenen Menschen.

Der Schriftsteller Franz Herwig hat einmal gesagt, daß der Dichter nichts machen könne, was er nicht erlebt habe. Das gleiche gilt von jedem Künstler. Eine Fülle von Leid war nötig, ehe die Schöpfung der „klagenden Frauen" wurde; sie ist zugleich ein Symbol der heutigen Künstler, die leiden, weil man ihre Kräfte nicht oder zu wenig nützt, die ihre innigsten Eingebungen oft in sich begraben müssen, weil ihnen die Not der Zeit keine Möglichkeit zu ihrer Verwirklichung läßt.

H. Lützeler

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Peter Terkatz. Detail aus dem Portal am Krankenhaus in Recklinghausen

Die Entstehung der Schwarz-Weiß-Ausstellungen

Wir sind heute so sehr daran gewöhnt, in Museen, Kunstpalästen, Kunstvereinen, Kunsthandlungen sogenannte Schwarz-Weiß-Ausstellungen zu finden, die in den großen Kunstausstellungen zu einem festen Bestand in einer eigenen Abteilung geworden sind, daß wir uns gar keine Gedanken darüber machen, wie alt diese Ausstellungsform ist und woher sie kommen mag. Ich möchte deshalb kurz erklären, wie diese Ausstellungen entstanden sind und wie alt sie sind.

Unter Schwarz-Weiß-Ausstellung versteht man die Ausstellung von Schwarz-Weiß-Zeichnungen, von Originalzeichnungen, die nicht Werkzeichnungen, sondern selbständige Schwarz-Weiß-Blätter oder Kunstblätter graphischer Technik sind.

Die erste Ausstellung dieser Art entstand in England. Der bekannte Londoner Verlag des „Graphic" zeigte 1880 verschiedene Illustrationen, also Verlagszeichnungen und nannte diese Ausstellung „Black and White Exhibition". Diese Idee war so glücklich, daß sie alsbald von Paris übernommen wurde, wie ja überhaupt Paris seine Ausstellungsideen und zumal die seiner Weltausstellungen von England übernahm. 1885 wurde in Paris eine „Exposition Internationale de Blanc et Noir" im Pavillon de l'Enseignement eröffnet, wo der Verleger Bernard alle Techniken der Zeichnung, sogar Pastelle, Guaschen, Grisaillen ausstellte. Damit war auch Paris für die Schwarz-Weiß-Ausstellung gewonnen. Und nun konnte auch Deutschland nicht mehr zurückstehen. Im Mai 1886 wurden im „Verein Berliner Künstler" — der damals in Berlin vor der Abspaltung der Secession führend war — für eine Preiskonkurrenz der besten Zeichnungen für die „Illustrierte Frauenzeitung" 49 Zeichnungen und Holzschnitte ausgestellt. Diese Ausstellung, die der Verleger Franz Lipperheide ge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

macht hatte und die heute in einem kleinen seltenen Katalog fortlebt, war nun die erste Schwarz-Weiß-Ausstellung in Deutschland, die soviel Nachahmung und Nachfolge finden sollte. Also in England ist diese Ausstellungsmode entstanden, von einem Verleger erdacht, von Verlegern in Paris und Berlin nachgeahmt. Wir wissen ja, wieviel manche Verlage für die Schwarz-Weiß-Kunst geleistet haben, welche Schätze sich in den Verlagsarchiven fanden und finden lassen, und daß gerade die Münchner Verlage der „Jugend", der „Fliegenden Blätter", des „Simplizissimus" die Ausstellung und den Handel der modernen Zeichnung teilweise entscheidend gefördert haben. In einer Geschichte des Ausstellungswesens und der Kunstausstellungen darf also das wichtige Kapitel der Schwarz-Weiß-Ausstellungen nicht fehlen, deren Entstehung ich hier in kurzen Zügen bekanntgemacht habe.

Dr. Kurt Karl Eberlein

Peter Terkatz. Detail aus dem Portal am Krankenhaus in Recklinghausen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

„Tage der Wonne, kommt ihr so bald?"

Willi Geiger. Aus der Radierungsfolge zu Gedichten von Goethe

Vom künstlerischen Nachwuchs

Ein Vortrag

Für jeden von uns ist der Weltkrieg in irgendeiner Form Schicksal geworden. Die ungeheuren Umwälzungen haben uns just in einer Zeit getroffen, die uns glauben ließ, daß alle Mühe sich gelohnt habe und daß unser Platz gesichert sei. Der Zusammenbruch brachte uns zur Besinnung, zwang uns zur Anpassung an eine völlig veränderte Weltordnung, ohne deren Erfassen wir heute der uns Lehrern anvertrauten Jugend ratlos gegenüberstünden; denn diese wurde von den Ereignissen unvorbereiteter und schwerer getroffen als wir selbst.

Wenn es Tatsache ist, daß die Repräsentanten der Kunst von heute die Vierzig- und Fünfzigjährigen sind, so bezeichnet dieser Umstand irgendwie die Lage eben dieser Generation und des künstlerischen Nachwuchses.

Deutlich tritt der Riß in Erscheinung bei den Wettbewerben an den Kunsthochschulen; ohne besondere Maßstäbe anzulegen, muß festgestellt werden, daß ein Querschnitt durch diese Arbeiten enttäuscht. Man entdeckt selten eine klare Wegrichtung, die zu einem auch nur mäßig hochgesteckten Ziele führen könnte; nur zu häufig begegnet man einer rein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

äußerlichen Übernahme der Formensprache, einer in Mode stehenden Kunstrichtung. Es fehlt die heilige Flamme, der Mut einer Jugend von Revolutionärs Gnaden, ohne welchen nicht aufgebaut werden kann. Man spürt, daß diese Jugend aus vielem Zwiespalt heraus den Glauben zu sich selbst noch nicht gefunden hat, daß sie bereits gezeichnet ist von der Auswirkung der unaufhaltsam fortschreitenden Mechanisierung Europas. Es ist ein Zeitsymptom, wenn die Jugend ihre Persönlichkeit vorzüglich dort bestätigt sieht, wo sie Kunst unter den Gesichtswinkel der größten Rentabilität stellen kann. In dieser, den bildenden Künsten so wenig geöffneten Zeit muß gegen den Massemenschen mit allem Nachdruck wieder der Künstler, der individuelle Typus gestellt werden, im Sinne des jungen Goethe, des erlauchtesten Studierenden unserer Leipziger Akademie.

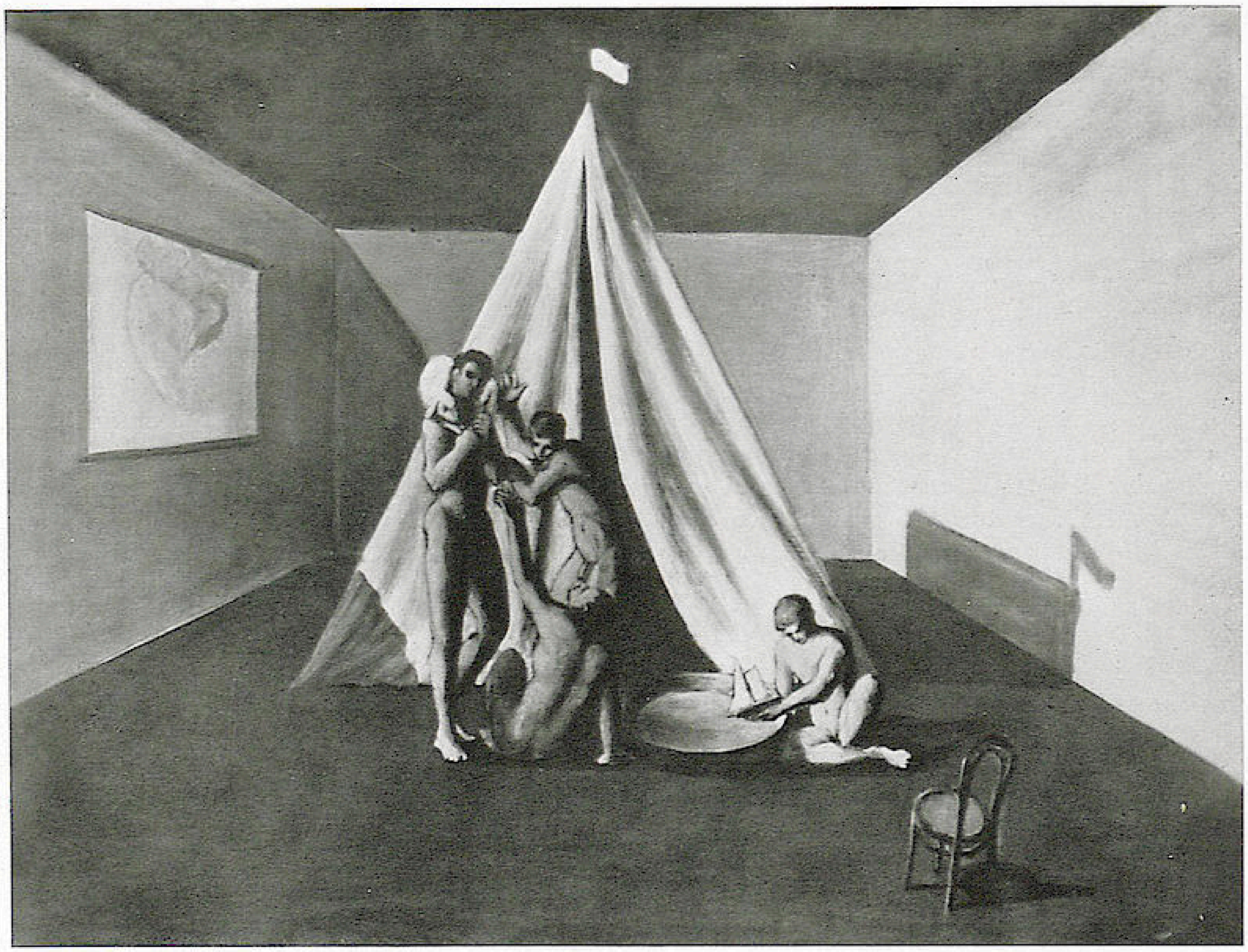
Die heute überbetonte Deformierung und Zertrümmerung der Form, die Transponierung des Objekts in die Illusion, die Manifestationen des Abstrakten (die alle zusammen die Kunst in die unerwünschte Nähe des Kunstgewerbes rückten) lassen es ratsam erscheinen, den kommenden Neubau auf ein gesundes Fundament zu stellen und dem Handwerklichen mehr Beachtung, als es in den letzten 20 Jahren geschah, zu schenken. Nur wer die alten guten Doktrinen wieder aufnimmt, wer das Auge zum richtigen Erfassen der Form und des Raumes organisiert, wer das handwerkliche Können zu automatischer Sicherheit emporführt, wird zur vollen schöpferischen Freiheit gelangen, ohne Gefahr zu laufen, im Uferlosen zu münden. So verankert wird das Kunstgewissen großgezogen, dessen dauernde Erhaltung die Schicksalsfrage des Einzelnen sein wird.

Willi Geiger

Willi Geiger
Aus der Radierungsfolge
zu Gedichten von Goethe

„Ich ging im Walde so für mich hin …"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



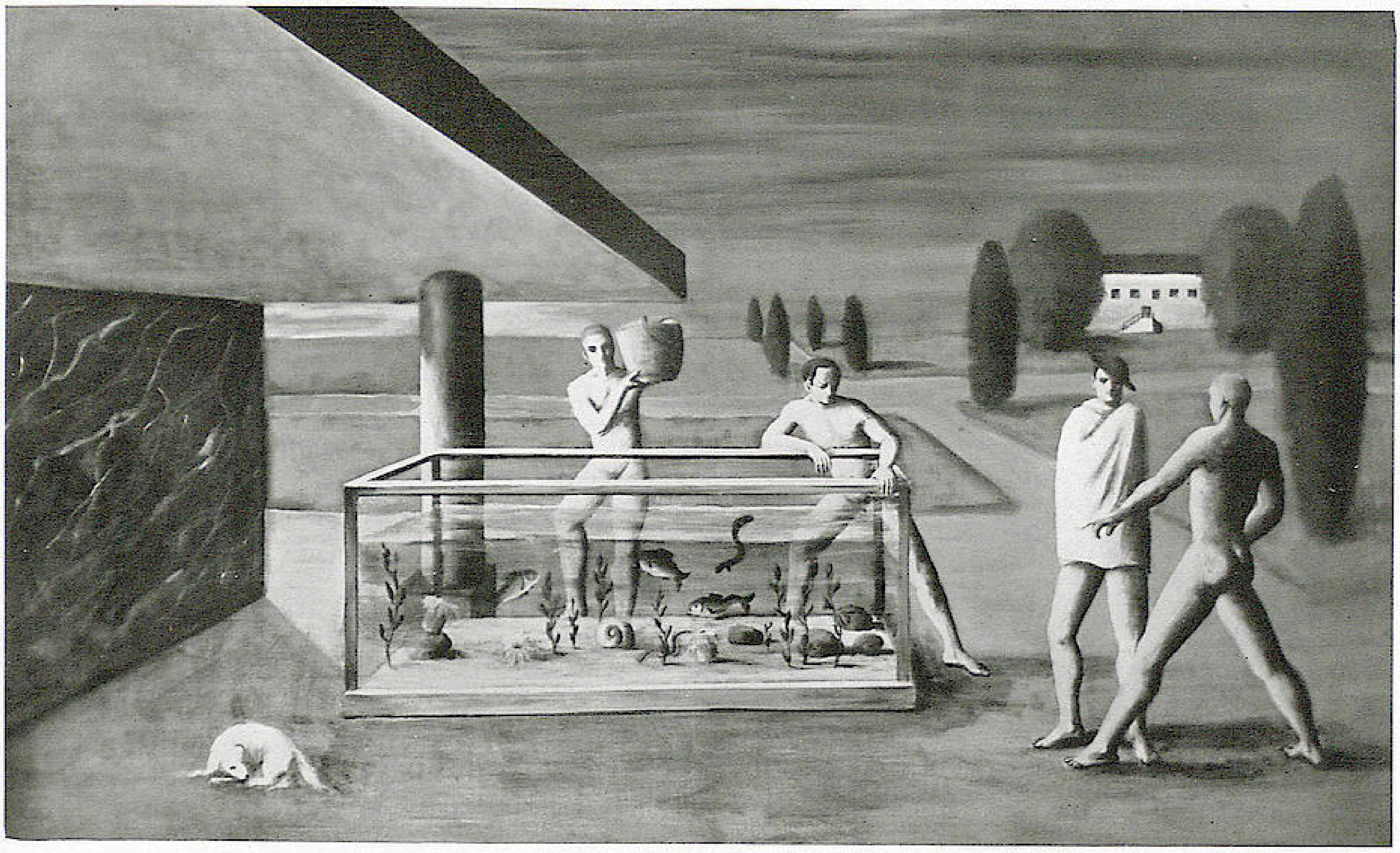
Edgar Ende. Das Zelt

Edgar Ende

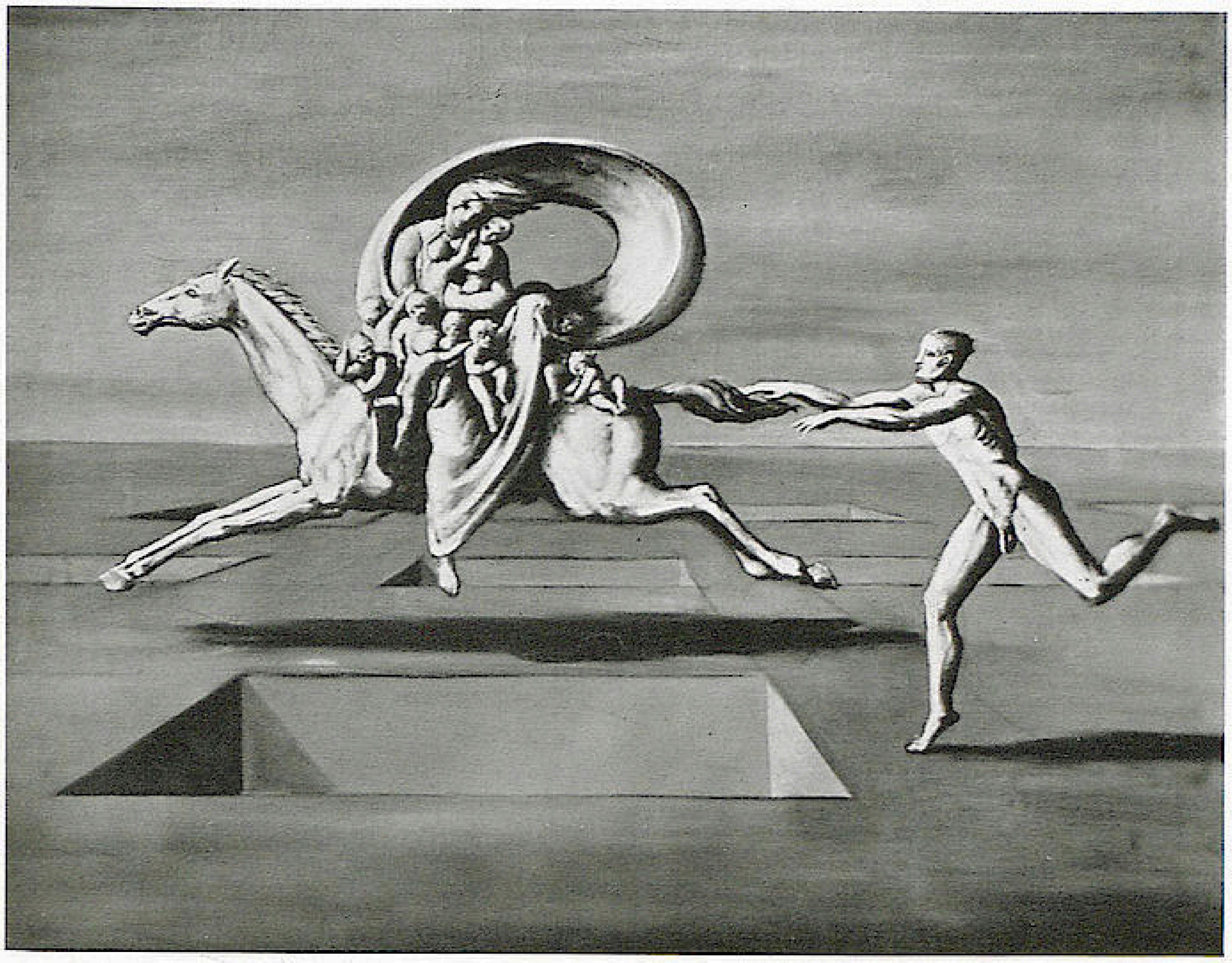
Ein „surrealistischer" Maler in München?

Es sei hier hingewiesen auf einen jungen Maler, der seit kurzem in Obermenzing bei München lebt, vorher jahrelang in Garmisch hauste, aus Hamburg stammt, aber aus unsrer bayrischen Hochebene mit ihren weiten Horizonten und der Phantastik unsrer Bergwelt nicht mehr herausfindet. Seit vielen Jahren beobachte ich sein Schaffen. In komplizierten Gesprächen, aus denen sich eine Freundschaft entwickelte, fiel mir bald auf, wie sich dieser Maler, der aus einfachsten Kreisen kommt, mit allen Fragen heutiger Welt herumschlägt. Bis hinüber in wirtschaftliche und finanztechnische Probleme, die er mit einer für einen Maler verblüffenden Klarheit rational durchschaut. Dieser merkwürdige Gegensatz zu seiner Malerei, die das Geheimnisvolle sucht, sei festgenagelt. Denn Beurteiler älteren Stils wittern in solchem Zusammenhange leicht Verdächtiges, vergessend, daß wir gerade solcher Kreuzung oft die merkwürdigsten Gestalter verdanken: wir brauchen, um an Größeres zu erinnern, nur etwa Leonardos zu gedenken, wo sich allseitige, rastlose Bemühung um rationale Lösungen damaliger technischer und Naturprobleme mit einer höchst irrationalen Haltung im Künstlerischen verbindet. Gerade heute aber streben auch auf anderen Gebieten das Rationale und das Geheimnis, welche zutiefst ja gar keine Gegensätze darstellen, wieder in Verbindung zu kommen.
Auch in Endes Bildern lebt etwas von dieser Verschränkung. Man mag die geometrisch konstruierten Fluchtlinien und Verkürzungsschemata, sowie die zunächst bloß inhaltliche, als solche stark betonte Erfindung auf die rationale Seite setzen, die gedämpfte Farbgebung aber der irrationalen Seite zuordnen wollen. Doch ist bei solchen Scheidungen Vorsicht geboten. Denn seit dem Impressionismus

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Edgar Ende. Aquarium

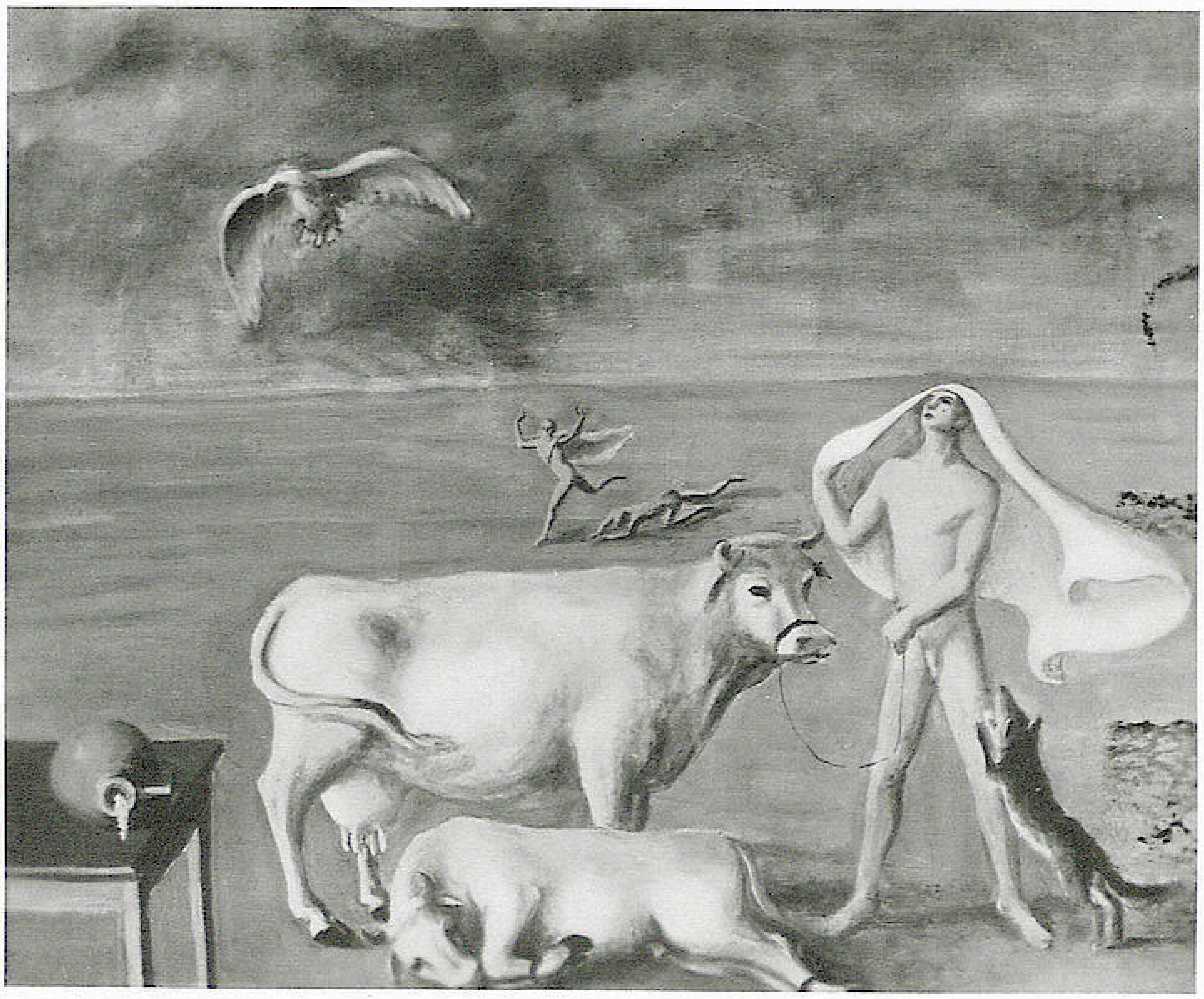


Edgar Ende. Allegorie

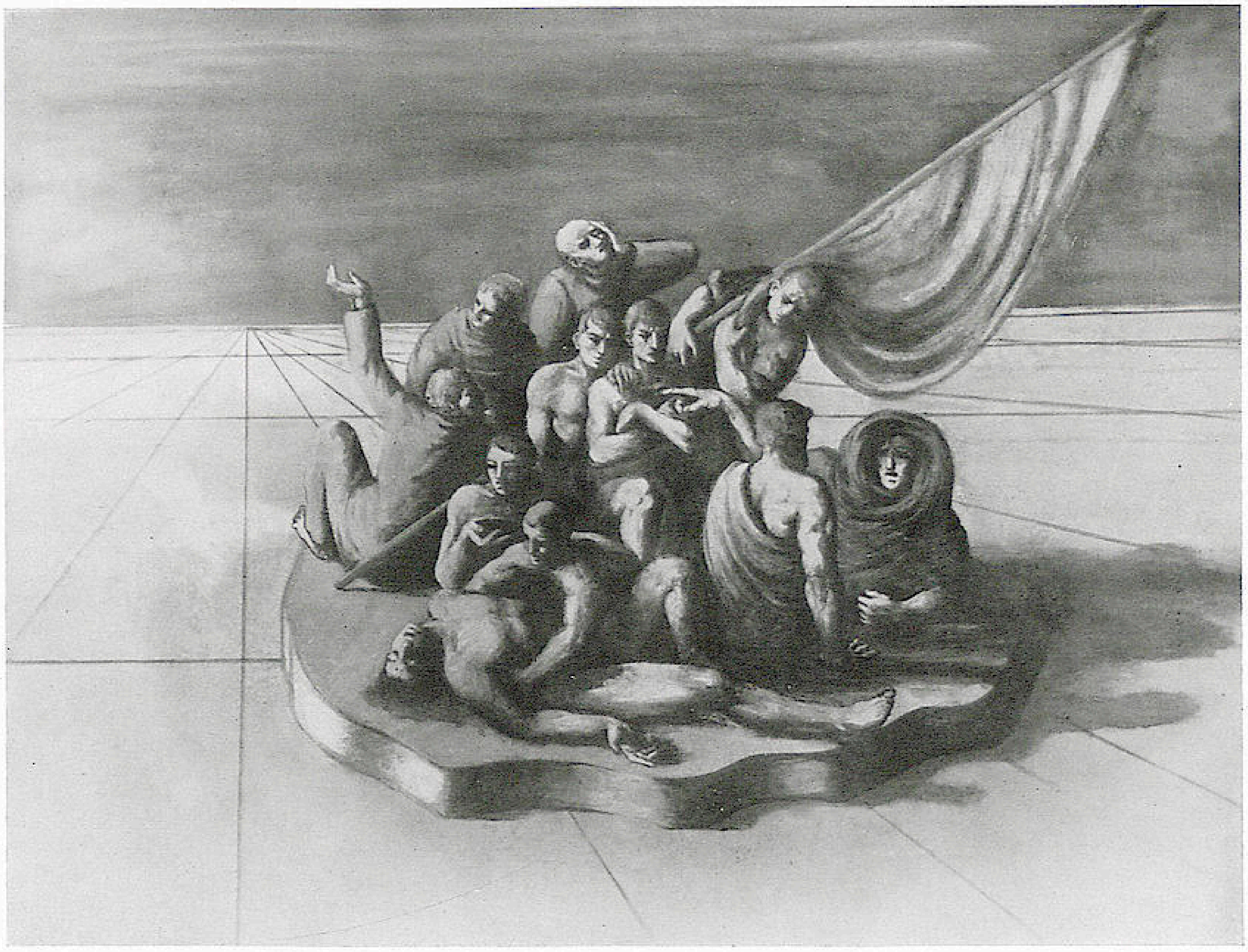
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lebt der erkenntnistheoretische Denkfehler fort (oder, was weit schlimmer, der lebenhemmende Gefühlsfehler), daß scharf geometrisierte Formen nicht auf das Gefühl wirken könnten, also nur rationalen Wert hätten. (Kristall und ägyptische Pyramide könnten uns ja dann niemals erregen.) Ein zweiter, seit dem Impressionismus beliebter Denkfehler behauptet, das rein Gegenständliche der Erfindung im Bilde sei außerkünstlerisch (vergleiche Liebermanns berühmte, meist entstellt weitergeschleppte Bemerkung), was ebenfalls ja irrige Behauptung ist.
Stellen wir also das Ganze der Endeschen Bilder lieber auf die Lebensseite des Geheimnisses. Der Maler empfindet unsre übliche Betrachtungsweise als zu zweckhaft gebunden, durch lebenspraktische Verknüpfungen und Assoziationen als dauernd übergeregelt und banalisiert. Er will das Traumhafte, das „Grundgeheimnis“ wieder herstellen. Gewiß ein bloßes Spiel, wenn wir so wollen. Hier aber liegt gerade eines der Urrechte aller Kunst, die ja niemals das Ziel haben kann, zweckgebundene Wahrnehmungskomplexe unsres Alltagslebens zu wiederholen oder auch nur als „möglichst weithin maßgebende Struktur“ anzuerkennen.
Hier liegt auch eine gewisse, wenngleich äußerst lose Verknüpfung mit dem Pariser Surrealismus, jener jüngsten Erscheinung heutiger Malerei, über die ich demnächst berichten soll. Edgar Ende steht aber dieser Gruppe gänzlich fern. Man findet höchstens blasse Verwandtschaften mit Chirico, vor allem aber mit Max Ernst. Aber auch da nur, soweit sich Max Ernst einer äußersten Konkretisierung der dinglichen Außenwelt bedient, im Gegensatz zu Max Ernsts mehr abstrakten Gestaltungen. Und auch hier handelt es sich nur um verwandte zeitliche Strömung, nicht etwa um Schülerschaft. Denn Max Ernsts phantastisch montierte, in Deutschland leider „unbekannt“ gebliebene Bücher „Malheurs des Immortels“, „Répétitions“, „Histoire naturelle“, „La femme 100 têtes“, „Rêve“ hat Edgar Ende alle erst nachträglich bei mir gesehen. Aber auch in Edgar Ende lebt — statt der bloßen Fakturphantastik — die gegenständliche Phantastik der Bosch und Brueghel wieder auf.
Auf diesen zunächst inhaltlichen Phantasmen und Rätseln, die einige Zeit in der neueren Kunst als verpönt galten, beruht die erste, wenn auch nur erste Anziehungskraft dieser Bilder. Ich konnte diese

Edgar Ende. Das Gewitter



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Edgar Ende. Verschollen

Verbrannt im Glaspalast München 1931

Wirkung einige Zeit aus nächster Nähe wahrnehmen. Alle Hauptbilder Endes hingen monatelang in meiner Wohnung. Alle Berufsklassen, Altersstufen und sozialen Schichten von Menschen, die aus- und eingingen, blieben wie festgenagelt vor den Bildern stehen, während sie an allen abstrakteren Gestaltungen glatt vorbeimarschierten. Edgar Ende war, was heute schon etwas bedeutet, zunächst imstande, mit seiner doch wirklich nicht gerade vulgären Malerei sofort zu bannen: den Künstler, den Versicherungsagenten, den Religionsforscher, den Dienstmann Nr. 7, den Erkenntnistheoretiker, den kessen Backfisch und die schwere Waschfrau.

Gewiß sagt das zunächst gar nichts. Aber ich mußte bald an ein Gespräch mit Dix denken, der immer wieder behauptete: rein inhaltliche Bannung sei schon viel. Und wirklich konnte man bei einigen Betrachtern spüren, wie sie, gleichsam von außen erst mal eingefangen, allmählich die dahinterliegenden Formgeheimnisse zu spüren anfingen. (Eine Sammlung aller Fragen und Äußerungen vor ein und demselben Bild, die ich niederschrieb, werde ich neben diesem Bild an anderer Stelle veröffentlichen, als Grundbeispiel der merkwürdig verschiedenen Art, mit der Temperamente, Berufe und soziale Schichten überhaupt an Kunst herantreten). Hierzu paßt eine Erzählung von Goltz, nach der, als einmal das „Aquarium" ins Schaufenster gerückt war, Menschen aller Stände sich derart zusammenrotteten, daß eine Verkehrsstörung entstand und die Brienner Straße geräumt werden mußte.

Bilder Edgar Endes, die wirklich standhalten, sind selbstverständlich nur diejenigen, deren farbiger und formaler Aufbau allein schon tiefer beeindrucken könnte. Es gibt Arbeiten von ihm, wo einsame Menschen getrennt im Hohlraum stehen oder

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

seltsam agierende Gruppen auf betonierter, unendlicher Verkürzungsfläche warten. Wo auf weithin verkürzter Tragfläche seltsame Fremdwesen (wie auf erkaltetem Gestirn) abgestellt erscheinen. Wo Lebewesen in einer sanften, aber niemals zu überwindenden Entfremdung hausen. Bilder, wo der einebnende, melancholische Grundakkord der Farbe sich friedsam über die Tiefenkeile der Verkürzungen legt und nun eine merkwürdige Verschränkung von Regung und absoluter Stille über uns kommt. Und wo das alles mit visuellen Mitteln erreicht ist. Daß gelegentlich auch Bilder vorkommen, bei denen die Phantastik keinen optisch tieferen Gehalt ausstrahlt, dann literarisch oder dekorativ anmutet, muß zugestanden werden. Jedenfalls ist dieser Maler ein bereichernder Zuwachs für München und seine geruhsame, nur selten neue Wege versuchende Malerei.

Roh

Kunst der Sudetendeutschen

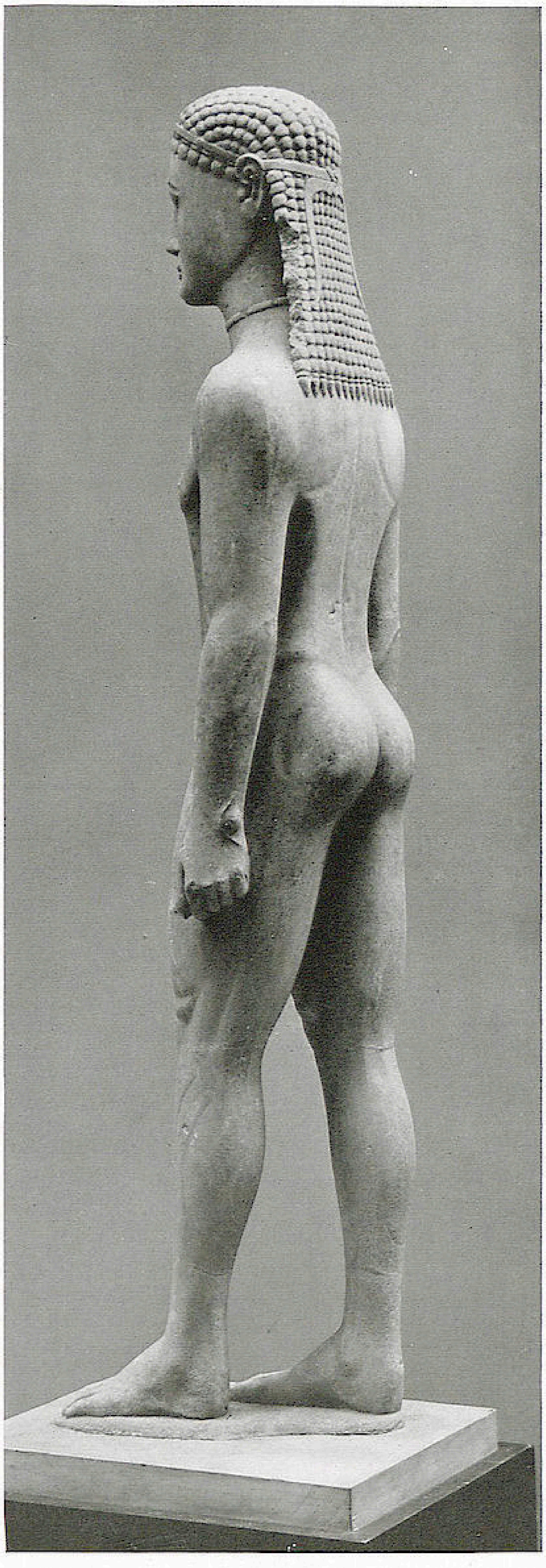
Mit der Kunst steht's heute überall schlecht. Am schlimmsten dort, wo zur aktuellen Not der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Krise der Mangel einer natürlichen volklichen Verbundenheit hinzutritt. So muß man die Lage bei den Sudetendeutschen doch wohl bezeichnen. Sie wohnen in langgezogenen Streifen an den Grenzen deutschen Sprachgebiets. Aber politische Grenzen scheiden sie vom deutschen Stammvolk ab. Die Verbindung untereinander will nicht recht gedeihen. Allzutiefe Stammesunterschiede verstärken noch die geographischen Distanzen. Die „Bayern" im Böhmerwald und im Egergebiet wissen wenig von den „Schlesiern" um Troppau herum. Die zum sächsischen Kulturkreis gehörigen Nordwestböhmen haben außer der Sprache nichts gemein mit den Deutschen in der Zips und weiter östlich in der Slowakei. Große soziale Unterschiede — Gebirgsbevölkerung gegen Industriebevölkerung usw. — treten hinzu, um die regional trennenden Tendenzen zu verschärfen. Und kein einheitlicher großer Zustrom übernimmt die hier so notwendige Funktion der Sammlung und Einigung. Gewiß: in Prag sitzen Landesverbände und Spitzenorganisationen auch der deutschen Kulturvereinigungen. Aber Prag ist weit weg. Und Prag ist bei den Deutschen des Landes nicht eben beliebt. Es kommt kaum zur Wirkung. Viel eher ziehen die alten Stammeszusammenhänge über die Grenzen hinüber an. Schlesische, sächsische, neuerdings auch oberpfälzisch-egerische Kulturwochen schaffen in sich neue Bindungen. Für das Gesamt-Sudetendeutschtum bedeuten sie doch wieder nur weitere Trennung, wenn auch dies erste Regen eines stammlichen Selbstgefühls die Grundlage für spätere innersudetendeutsche Zusammenschlüsse abgeben mag.

Wie soll in solch zerklüfteten volklichen Verhältnissen eine imponierende Kunst sich regen können. Kunst braucht Volksbewußtsein hinter sich, um gültige Aussagen hervorbringen zu können. Die individuelle Äußerung erlischt, wo sie nicht von solch Überpersönlichem getragen wird. Das spüren die Künstler im Land. Und darum flüchten sie hinaus, meist ins Reich, wo ein breiter, gesicherter Volksgrund das natürliche Wachstum auch der Kunst sichert. Wer zurückbleibt, müht sich in der Einsamkeit ab. Die Kleinstadt, das Dorf bringt kein Verständnis für modernere Regungen auf. Der Brotberuf — meist des Zeichenlehrers — fesselt an den Ort. Die wenigen Akademiejahre in Prag haben ein kleines Kapital an Selbstvertrauen und künstlerischem Auftrieb angesammelt. Es ist bald aufgezehrt. Nun heißt's, sich an die Scholle klammern, dem Alltag Motiv und Stimmung zu entlocken, sie ganz allein zu bewältigen zur künstlerischen Form.

Ja, in Prag auf der Akademie — da gibt's allerhand Anregung. Im Wettstreit mit den Tschechen wird da in drei Klassen — mehr sind den Deutschen nicht zugestanden — wacker gearbeitet. Namentlich Willy Nowak, der lang in Paris und Berlin lebte, formt das junge Welterleben der Kunstschüler aus den Sudetenländern. Nach vier, fünf Jahren heißt's dann hinaus. Wem die Reisen gen Westen versagt sind, den erwartet die „Provinz", den erwartet viel Unverständnis und viel Einsamkeit. Man übt in den Freizeiten der Schule, man quält sich um das Bild. Die Leinwände stapeln sich im engen „Atelier". Die „Ausstellungen" werden von Vereinsvorständen „besorgt". Es ist höllisch schwer, da draußen zu einer eigenen Sprache heranzuwachsen. Wer ist schon ein Cézanne, der im spießigen Aix-les-Bains die Kunstrevolution vollbringt! Nein, nicht die Cézannes sind die Sorge einer volklichen Kunstpflege, sondern die frohen Temperamente, die das Niveau halten und langsam höher steigern, die die Kunst immer tiefer einpflanzen in die breiten Schichten des Volkes, die die „Form" einprägen ins breite Bewußtsein der Zeit. Wo tut es dringender not als dort, wo ein Volk in seiner Form bedroht ist! Aber wie schwer wird es dem Künstler gerade dort gemacht! Mit materiellen Gaben können wir da nicht helfen. Aber unsere Teilnahme kann helfen. Gedanken, die wir hinüberschicken zu solch einsam schaffenden Künstlern in der Diaspora. Und unsere Aufnahmebereitschaft, wenn sie uns — wie im vorigen Frühjahr in Nürnberg — die Früchte ihrer Mühen zeigen.

Dr. O. S.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Eine große Neuerwerbung des Metropolitan Museums, Neuyork: Archaische griechische Apollonstatue

Bedeutsame Neuerwerbung einer Antike durch das Neuyorker Museum

Dem Metropolitan Museum of Art in Neuyork ist kürzlich eine der namhaftesten Bereicherungen des amerikanischen Kunstbesitzes gelungen durch den Ankauf, freilich gegen einen sehr hohen Preis, eines hochbedeutenden Werkes aus der Frühperiode der griechischen Skulptur. Diese Statue vom Apollontyp (s. Abb. S. 127) stammt aus der Zeit um 600 v. Chr., sie weist alle die Merkmale des archaischen Stils auf, die wir vom berühmten archaischen Apollo von Tenea der Münchner Glyptothek, den beiden Apollonstatuen von Melos und Sunion in der Athenischen Sammlung her kennen: die aufrechte Haltung und Frontalität, die wohl auf ägyptische Kunsteinflüsse zurückgeht, die weit geöffneten Augen, den vorgestellten linken Fuß, die an die Seiten gepreßten Arme usw. Überraschend ist die konventionelle Ausführung der Haare. Der ursprüngliche Fundort — die Statue gelangte aus einer Privatsammlung in das Museum — ist unbekannt, doch darf attischer Ursprung angenommen werden auf Grund von Detailähnlichkeiten mit Werken, von denen wir wissen, daß sie in Athen entstanden sind. Geringe Spuren der ursprünglichen Übermalung haben sich erhalten.

Van Gogh-Anekdoten

(Fortsetzung von Seite 113)

diese Armen können ihn nicht unterstützen und Vincent sinkt in Elend und Krankheit. Bis ihn sein Vater halb tot findet und ihn abholt. Aber hier in der Borinage hatte Vincent seinen Gott verloren, denn er schrieb darüber an seinen Bruder Theo: ,,Wenn es Gott will, daß solche Schurken mich vertreiben, die die Lehre beschmutzen und entheiligen, dann will ich von dieser Religion nichts mehr wissen."

*

Alle spießbürgerlichen Hemmungen wollte Vincent in Amsterdam beiseite werfen. Er gerät in die Gesellschaft des leichtsinnigen Malers Mauve. Eines Nachts befreit Vincent eine Dirne von einem Rohling und nimmt die durch und durch kranke Frau und ihre fünf Kinder bei sich, in einer armseligen Bretterbude, auf. Die Dirne und Säuferin wird seine Geliebte, sie steht ihm mit ihrem häßlichen Körper Modell, sie hängt an ihm wie eine zahme Taube und er sorgt rührend für sie und die Kinder. In ihr malt er das personifizierte Elend, die Schande, das Leid. Sein Bruder Theo macht diesem skandalösen Verhältnis ein Ende.

„Ich konnte nicht anders, ich tat, was meine Pflicht ist", sagt er zur entrüsteten Familie. Mit Tränen scheidet er von der Frau. Später will er sie wieder zu sich holen, nennt sie seine Mater dolorosa. Er hatte ihr geschrieben: „Du bleibst in meinen Augen immer gut".

*

Nach den ersten epileptischen Anfällen und dem Rasiermesser-Attentat auf Gauguin fand Vincent wieder bei seinem Freund, dem Briefträger Roulin, Ruhe und Frieden. Frau Roulin sorgte für ihn, Dr. Rey, der Arzt, betreute ihn und van Gogh malte Sonnenblumen, jene wundervollen kreisenden Sonnen wie große Fackeln. Er war glücklich und gesundete an Körper und Geist.

Da traten die Nachbarn zusammen, sammelten Unterschriften in Arles und richteten ein Gesuch an den Bürgermeister, in dem der verrückte Maler als gemeingefährlich bezeichnet wurde. Der Kommissar von Arles setzte Vincent hinter Schloß und Riegel, versiegelte sein Haus und erst auf Betreiben von Signac, Bruder Theo und dem Pastor wurde er aus dem Kerker befreit und in die Irrenanstalt von St. Rémy gebracht. Vincent lächelte und sagte zu seinen Freunden: „Nun gut, wenn ich hier Ruhe habe, dann will ich gerne verrückt sein!"

*

In Auvers sur Oise, nicht weit von Paris, lebte Vincent unter der treuen Obhut von Dr. Gachet und es schien, als sollte sich sein bedenklicher Zustand zum Besseren wenden. Gachet war ein leidenschaftlicher Sammler moderner Kunst, ein eigener, oft närrischer Kauz, den Vincent für einen Irren ansah. Einmal bringt Gachet seine neunzehnjährige Tochter aus Paris mit. Van Gogh ist sofort verliebt in sie und quält Dr. Gachet, sie malen zu dürfen. Der Arzt gibt nach und Mademoiselle Gachet sitzt Vincent Stunde um Stunde. Er läuft vor seiner Staffelei hin und her, auf und ab, klext und klext mit Pinsel und Spachtel, schwatzt vor sich hin und lacht das Mädchen an:

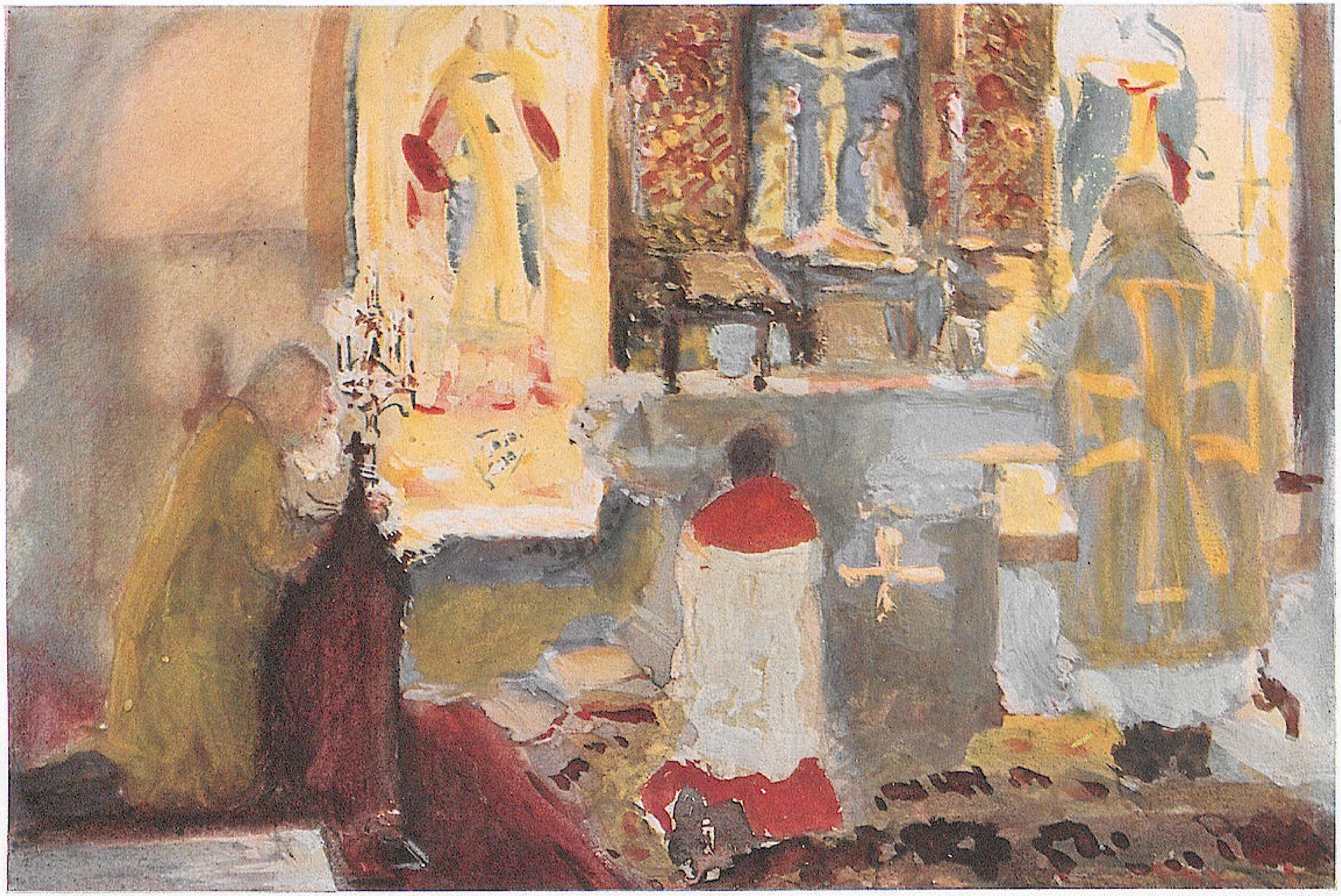
„Ihr Auge ist eine große Weltensonne, rot sind die Brauen, wie Wälder und die Augenlider blau wie die Bäume . . . O diese große Sonne!"

Dem Mädchen wird unheimlich zumute. Es tritt auf die Staffelei zu und sieht ein wirres Farben-Bachanal. Sie will fliehen, aber Vincent hat Pinsel und Palette weggeworfen, hält sie fest, küßt sie und will sie zu Boden zwingen. Da betritt Dr. Gachet das Zimmer; die Staffelei fliegt zu Boden und Vincent entflieht.

Draußen, im Angesicht der Sonne, zwischem wogendem Korn, das er gerne malte, schoß er sich ins Herz.

Otto R. Gervais

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Max Slevogt. Aus dem Zyklus der Prinzregenten-Aquarelle

Mit Erlaubnis des Verlages Bruno Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Die neue Stunde in der Kunst

Wenn auch der Kunstmarkt noch darniederliegt: die Zeit der eigentlichen „Kunstfeindschaft" ist vorbei. Es bedarf nur einer gewissen Frist, bis das überall deutlich fühlbar wird.

Die Geltung der Kunst steht und fällt mit der Geltung der Menschengestalt. Das heißt: Kunst hat in jeder Kulturepoche, die sich „menschengestaltig" zu fassen sucht, ihren festen Platz. Sie verliert ihn, sobald die Maßstäbe (Wertbegriffe und Strebensziele) einer Epoche an die „Sachen" übergehen. Kunstfeindschaft ist immer Begleiterscheinung einer — wenn auch in zivilisierten Formen sich vollziehenden — Entmenschung. Eine Periode dieser Entmenschung haben wir durchwandert. Sie liegt heute hinter uns. Sie liegt wenigstens insofern hinter uns, als eine Wandlung der Geister begonnen hat, die es uns heute unmöglich macht, den Weg der Entmenschung (Versachlichung, Seelenverleugnung, Zahlenbesessenheit) mit derselben frenetischen Wut weiter zu verfolgen wie bisher. Als Unwissende sind wir auf diesen Weg geraten. Wir verlassen ihn heute, nicht weil wir etwa bessere oder frömmere Menschen wären als unsere Vorgänger, sondern weil wir auf diesem Weg eine Reihe bestimmter Todeserfahrungen gemacht haben, die einfach nicht weggeleugnet werden können. In der Wissenschaft, in der Wirtschaft, im Politischen kommt ein neu gerichtetes Denken auf; eine geistige Einstellung auf das Positive, auf das Wesenhafte. Der Mensch kommt als Wertmaßstab zur Geltung; nicht der Mensch, sofern er bloß animalisches oder bloß rationales Wesen ist, sondern der Mensch als jene Ganzheit, in der eine Mehrzahl von Kräften und Zugehörigkeiten organisch gebunden ist. Dieser „totale" Mensch ist aber immer zugleich der Mensch der Kunst.

Nicht, als ob das unbekannt gewesen wäre in jenem Zeitpunkt, da wir uns zur Kunstfeindschaft verlocken ließen. Es ist ein ewiges Wissen, daß Mensch und Kunst zusammengehören. Aber was hilft eine ewige Einsicht gegen bestimmte, geschichtlich auftretende Tendenzen? Sie setzen sich gegen alles Wissen durch. Sie gaukeln den Zeitgenossen sogar die Möglichkeit eines höheren, volleren Menschenlebens vor. Die Kunstfeindschaft versprach uns als Ersatz eine freiere, unendlich erweiterte Begegnung mit der Wirklichkeit. Man prüfe sich: waren nicht unser aller Augen in das Schwarz, Grau und Weiß des photographischen Abbildes verliebt? Und man prüfe sich heute: spüren wir nicht geheim in uns einen Kursverlust des photographischen Weltbildes? Wenn es uns vor kurzem noch eine Lust war (eine Lust ohne weiteres), dem photographischen Bericht zu begegnen: sind wir nicht heute schon umgestimmt auf jenes neue Empfinden, das sich nur da mit „Bild" beschenkt fühlt, wo die menschliche Spannung, die menschliche Auseinanderspannung in Auge und Seele und Geist ins Spiel tritt?

Ein Hunger nach dem Element „Menschlichkeit" beginnt in unserer Welt sich zu regen, der ohne weiteres auch als „Hunger nach Kunst" fühlbar werden wird. Die Welt verflacht, d. h. die Wirklichkeit selbst wird flach und vordergründig, das Leben selbst blutet aus und wird schwunglos, wo der Mensch nicht mehr aus seinen urgegebenen Spannungen leben will.

Nicht um die Kunst zu retten, sondern um die Wirklichkeit und die Lebensintensität zu retten, muß die mit der Kunstfeindschaft verbundene Denkweise verlassen werden. Das steht heute nicht nur als Forderung da. Das ist ein Geschehen, das faktisch schon im Gange ist. Wir haben uns dem Glauben hingegeben, daß die Erkrankung der Kunst (d. h. die Kunstzweifel beim Künstler und die Erlahmung des Kunstinteresses beim Volk) eine Erscheinung für sich sei, die wohl gar neue Kräfte für die reale Bearbeitung der Wirklichkeit frei machen werde. Dieser Glaube hat sich als ein Wahn erwiesen. Wo die Kunst erkrankt, da ist die zugehörige „Wirklichkeit" erst recht erkrankt, d. h. sie ist nicht durchseelt und nicht durchgeistet, sie ist nicht menschlich assimiliert, sie entzieht sich dem Begreifen und der Organisation, sie steht in wirtschaftlicher Anarchie und in politischer Verwilderung und in geistiger Unzugänglichkeit.

So gewiß als heute zum ungeschriebenen Gesetz alles Tuns das neue Streben nach einer menschengestaltigen Welt erhoben ist, so gewiß bereitet sich eine neue Grundlegung der Kunst vor. Das ist nicht Hoffnung, das ist nicht Forderung, das ist feste Gewißheit. Im Alltag mag sich der müde, verdrossene, geistfremde Schlendrian von gestern noch eine Weile hinschleppen: das Urteil ist ihm gesprochen, seine Tage sind gezählt.

Wilhelm Michel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ferdinand Kitt. Bei der Sägemühle
Wiener Sezession

Die Herbstausstellung der Wiener Sezession

Das Genrebild setzt immer eine naturalistische oder realistische Malweise voraus. Es will ja unmittelbar aus dem Leben Gegriffenes geben. Es ist gleichsam die Dialektdichtung in der Malerei. Einer Zeit, die auf Synthese, auf einen Stil der Sammlung, auf Abstraktion ausgeht, wird es notwendig innerlich fremd sein. Eine Gruppe von Menschen, die naturalistisch dargestellt, ein Genrebild ergeben würde, muß da einen anderen Charakter, einen Charakter größerer Allgemeingültigkeit bekommen. Aber der Realismus ist ja nicht ganz tot, sofern auch in unserer Zeit noch Menschen des 19. Jahrhunderts leben — auch solche, die in unserem Jahrhundert geboren sind. So kehrt auch das Genrebild wieder, durch moderne Maltendenzen scheinbar verjüngt, von Plüsch auf Schleiflack umgestellt. Aber unserer Zeit ist es nicht gemäß.

Das fühlt man sehr stark vor einer Gruppe solcher Bilder, die jetzt in der Wiener Sezession unter dem Titel „Genrebilder von heute" zusammengestellt sind. Man hat ziemliche Gewalt anwenden müssen, hat alles Zuständliche (etwa einen Fischer mit der Angel), dazu Groteske, Karikatur, Satire mit hereingenommen. Aber das Intime, ja Gemütliche, das sogar in einer holländischen Bauernrauferei mitklingt, fehlt fast immer. Es ist durch die schärfere soziale Note verdrängt. Diese aber ist immer Kritik und schließt die Idylle aus. Die Gegenwart drängt eben unaufhaltsam in die Bilder. Die krampfhafte, oft groteske Übersteigerung unserer Zeit drückt sich besonders in der Vorliebe für Zirkus, Variéte, Praterszenen aus. Nun ja, wenn man das noch „Genre" nennen will . . .
Auch in Deutschland hat der Anruf etliche vorbe-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Theodor Klotz-Dürrenbach. Croquetspieler

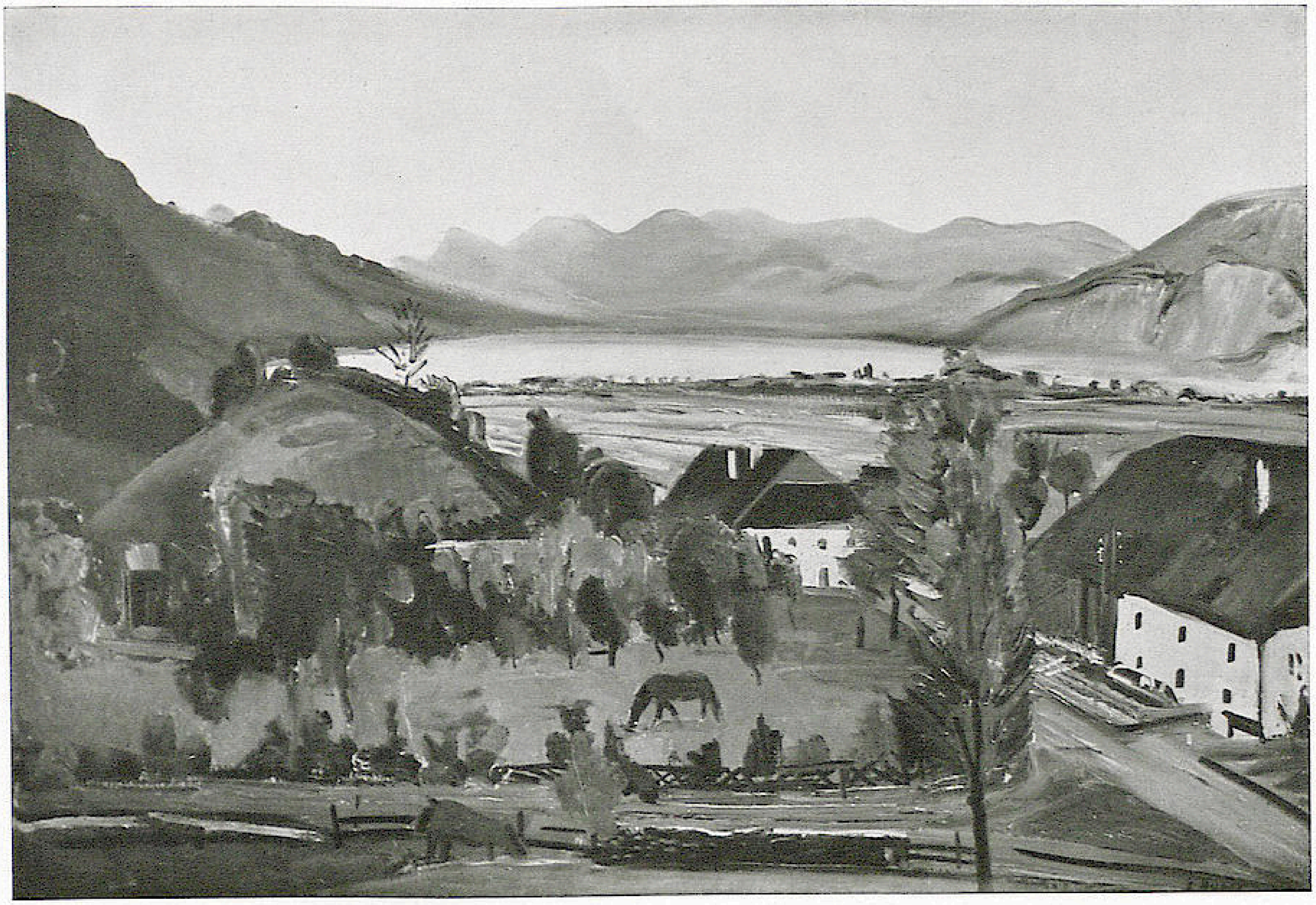
Wiener Sezession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ferdinand Kitt. Blumen

Wiener Sezession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



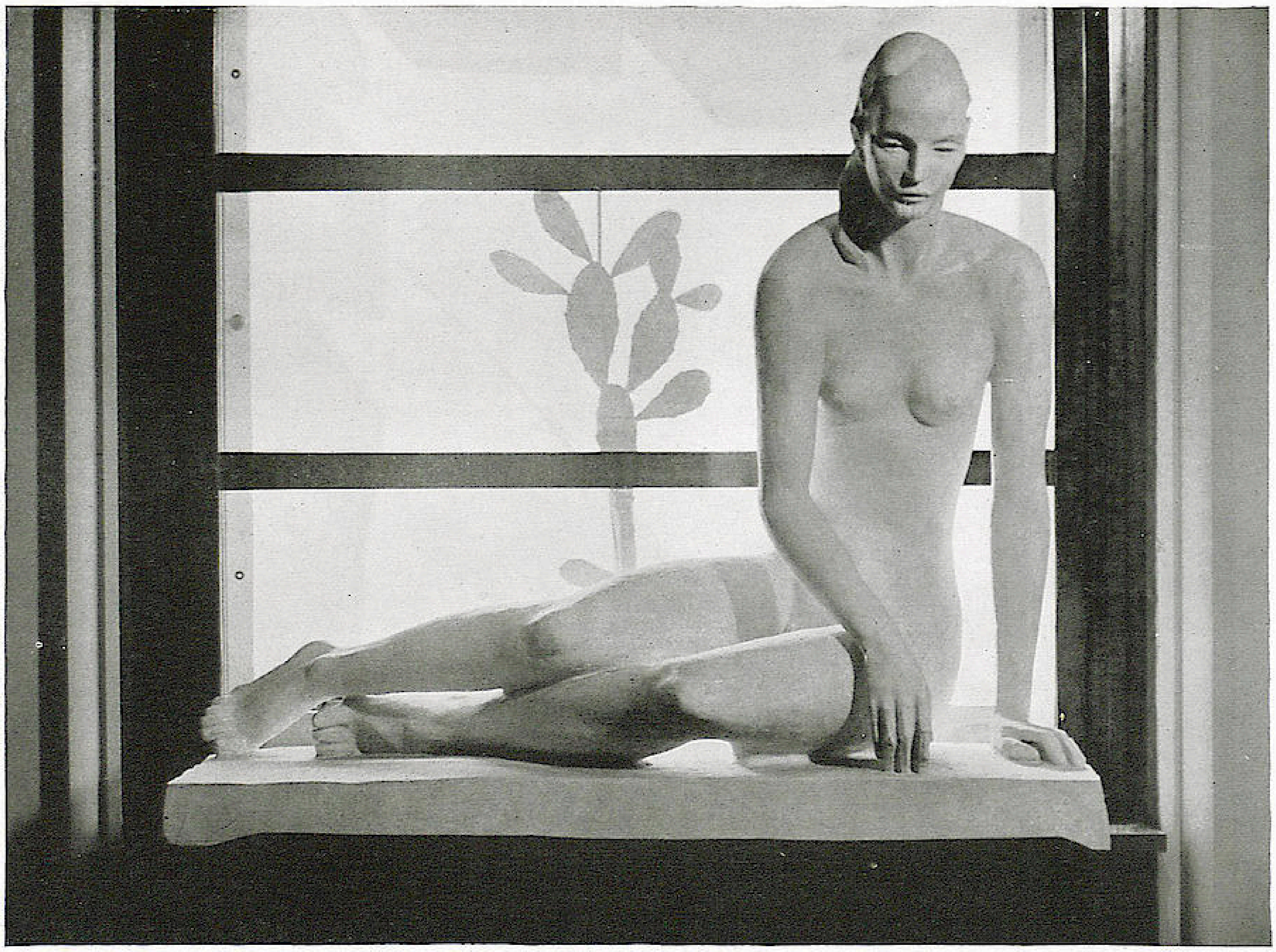
Ernst Huber. Wolfgangsee am Abend
Wiener Sezession

reitet gefunden: G. Ehmig, der oft an Runge erinnert, also anmutig-bieder, innig der Kleinwelt in der großen hingegeben. Bei andern nähert sich diese Art Sachlichkeit mehr der Karikatur, am bittersten bei H. Steiner. Zwei „Waldleute" von Birkle gleichen verzweifelt der Ziege, die sie führen. Dann M. Zeller und Schoff, beide lustig gelaunt. Diese aus Berlin. Der gleiche Gegensatz bei den Münchnern: M. Rodler gegen O. Nückel, wie Öllampe gegen grellstes Rampenlicht. Aus Ulm Unseld mit einer „Fleischerei", der aufgebrochene Tierleib, koloristisch erfaßt, und der Fleischer daneben. Viel von Hegenbarth (Dresden), der gern das aufgepeitschte Groteske von Schaubuden, Zirkusleuten zeichnerisch malt. Aus Prag M. Kopf, der auch robuste afrikanische Akte bringt. Dann die Österreicher: Gg. Jung, mehr freskenhaft als intim, Angerhofer (Hinterstoder) in einem gemütlichen Holzstil. Endlich die Wiener Mitglieder. Einige fallen in den illustrativen schnurrigen Stil der frühen „Fliegenden Blätter" zurück. Das Beste, was über sie zu sagen wäre: daß hier das Erzählende mehr als eine lustige oder traurige Beigabe mitläuft. Im wesentlichen war es doch das Malerische, was die Künstler zum Schaffen trieb.

Die jetzige Sezession hat ihre Stärke in der Landschaft. Davon findet man viele Proben (mehr als drei Säle wollte man dem Genre doch nicht einräumen). Moll kommt zwar aus einer andern Welt, fügt sich aber doch ein, nicht bloß durch seine Ehrlichkeit, sondern auch durch eine gewisse Abstraktion, die hier auf das Leuchtende, Schimmernde gerichtet ist. Dann viel von der Gruppe der „Zinkenbacher", die sich heuer (am Wolfgangsee) zusammengefunden haben (Kitt, Zülow, Huber u. a.). Dann Böhler, dessen farbig hochwertige Wisch-Manier die Körper doch allzu schwammig läßt. Wickenburg, der noch immer leidenschaftlich experimentiert. Holzschnitte von K. F. Bell zu einem selbstgeschriebenen Epos „Die ungöttliche Komödie" — der heutige „Maschinenmensch" zeigt die ganze Tendenz des Werkes.

Dr. Franz Ottmann

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Lorenz Zilken. Sitzendes Mädchen

Über den Bildhauer Lorenz Zilken

Es ist eine große Beruhigung, gerade in der heutigen chaotisch scheinenden Zeit, in der Flucht der Erscheinungen als einen der wenigen ruhenden Pole einen Künstler festzustellen, als einen Angehörigen jener Menschenschicht, die bei der „Teilung der Erde“ keinen Platz mehr auf ihr erhielten. Die Kunst und damit den Künstler aus dem Charakter der Zeit zu erklären, ist ein höchst gefahrvolles Unterfangen. Kunst ist Ausdruck der Natur und des Glaubens, ewiger unvergänglicher Güter. Es ist unsinnig, vom Niedergang oder gar Tod der Kunst zu reden. Was sich verändert und wandelt, ist der Geschmack und die dadurch bedingten Ausdrucksmittel des Künstlers, sich seiner Zeit verständlich zu machen. Dabei gibt es zwei Möglichkeiten — ein unabhängig und frei schaffender Künstler, der als Kind der Zeit aus dem tiefen Born der ewigen Güter schöpft, oder aber all die vielen, die glauben oder damit rechnen, die wahren ewigen Werte unterjochen zu können und damit ihre sogenannte „Kunst“ zum Tode verdammen.

Lorenz Zilken gehört zu denen, die von Jugend auf Freiheit, freien Willen und Bestimmung und freies Schaffen besaßen. 1901 in der Heimat seiner Mutter in Danzig als Sohn eines Kölners geboren, stand er mit 14 Jahren vor der Wahl, ein äußerlich diszipliniertes Leben, in dessen Verfolgung ein gerader Weg führte, zu beginnen, oder den freien, schicksalhaften des Künstlers einzuschlagen. Und so wählte er den letzteren. Begann als Steinbildhauer und lernte so

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Lorenz Zilken. Venus

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zunächst sein Handwerk: 1918 bis 1922. Dann finden wir ihn in verschiedenen Münchner Ateliers tätig. Teils mit eigenen Arbeiten, teils als Steinbildhauer. Es folgt: Rom, Paris, Berlin. Drei Orte verschiedenster Prägung. Rom als die traditionelle Kulturstätte, Paris als Ausdruck der künstlerischen Atmosphäre mit einem gewissen Sentiment behaftet und Berlin als Wiege Deutschlands und damit als ständiges Wirkungsfeld. Ob wir den Kopf eines Pianisten betrachten oder eine liegende Frauengestalt, einen Torso oder die Statue eines Jünglings: wir sind ergriffen von der innern Ruhe, die seine Werke nach außen strahlen. Der Stein ist zur Idee geworden, die darzustellende Gestalt Geist. Geschlossen in sich — rein äußerlich ein harmonisches Gefüge von Linien und Flächen — hat jede seiner Plastiken ihr Eigenleben. Zilkens Kunst und Begabung beruht auf jenem Gleichmaß, jener Harmonie, die uns als unvergängliches Erbe von den Griechen her überliefert ist. Zilken ist kein äußerer Kämpfer, der nach neuen Formen sucht. Er setzt sich nicht mit Entwicklungen oder Kämpfen auseinander, die vom Gestern in das Heute und Morgen führen. Sein Kampf ist das ewige Ringen um die Vergeistigung der Materie. Mit knappsten Mitteln, oft durch Andeutungen nur, spricht er zu uns, karg im Ausdruck von Einzelheiten, dafür aber um so eindrucksvoller im sinnvollen Zusammenhang des Ganzen. Es ist die Seele, die zu uns spricht. Die Seele der liegenden Frau, die auf dem Tempel von Aigina ebenso beheimatet sein könnte wie in einer heutigen Weihestätte. Die Seele des Menschen, die immer wieder neu die Welt erlebt in ihrem ewigen Ablauf. Seine Technik ist von einer Einfachheit und Klarheit, daß uns seine Plastiken über sie hinweg, ohne mit den Schlacken der Zeit behaftet zu sein, zu dem „Erlebnis“ führen. Es nimmt uns daher nicht wunder, daß kongenial mit seinem bildhauerischen Schaffen seine Zeichnungen sind. Knapp in der Linie, nur in leichter Andeutung der Farbe, ist von ihnen dasselbe zu sagen wie von seinen Plastiken.

Ernst Hannes Brauer

Nationale und internationale Kunst

Kein Mensch, und wenn er sich auch noch so haltlos gebärdet, schwebt haltlos irgendwo im Raume. Die Wurzeln seines Wesens ruhen in der Erde, die ihn trägt, ruhen im Stamme, der seinen Familienkreis einschließt, und ruhen im Volke, dessen Sprache die Sprache seiner Eltern und die seiner frühesten Kindheit ist. Wenn ein Mensch glaubt, keine Beziehungen zu diesen Verbindungen zu haben, dann täuscht er sich. Sie ruhen in ihm und sind nur durch das veräußerlichte Leben der Gegenwart verschüttet. Dann aber ist eine große Sehnsucht in den Menschen, irgendwo verwurzelt zu sein. So sendet der entwurzelte Mensch der Gegenwart seine Gedanken über die ganze Erde, den Ort zu finden, der ihm zum Paradiese zu werden vermöchte. Wir Menschen der großen Städte sind wahrhaft verloren, wahrhaft aus dem Paradiese vertrieben, da es uns nicht vergönnt ist, von eines eigenen Hauses Schwelle auf eigenen Erdboden zu treten. Der Mensch im allgemeinen hat keine Beziehung zu seinem Innersten mehr und damit auch nicht zur Erde. Wenn der Mensch den Weg zu sich selbst gefunden hat, der mühsamste aller Wege, dann wird er auch wieder zur Erde finden. Die uralten Gebundenheiten werden erwachen und ihn wieder als festes Glied in die Heimat einordnen. Aus der Veräußerlichung und Verlorenheit im Außen ist das Gefühl der Losgelöstheit vom Wesen des Volkes erwacht. Aber die Art eines Volkes, sich in den Dingen der Kultur versinnbildlichend, ist gebunden, sie wirkt auch unbewußt in jedem Menschen fort. Sie ist der geheime Strom, der ihn unsichtbar und unfühlbar leitet. Die Kunst in ihren tiefsten Beziehungen wird daher immer national d. h. an die ureigenste Wesensart des Volkes gebunden sein.

Die Äußerungen des Lebens, die im allgemeinen als internationale Kunst bezeichnet werden, haben mit Kunst nichts zu tun. Es sind materialistische Äußerungen, die ihren Ursprung im Geistigen, im Verstandesmäßigen haben, also Auswirkungen der Zahl, der Technik sind. Die Technik hat mit Kunst nichts zu tun, sie hat nur den Zweck, das Körperliche des Menschen zu schützen und zu fördern. Die Technik ist die Grundlage für die seelische Entfaltung, die erst die Dinge adelt und ihnen die Form gibt, die dem Wesen eines Volkes entspricht.

Die Kunst, als Sinnbild der Kultur eines Volkes, kann also nicht international sein Ihre magische Wirkung jedoch, die aus dem Tiefsten des Menschen hervorwächst, ist nicht an ein Volk gebunden, sie ist allen Völkern eigentümlich, sie ist gewissermaßen das Kristall, das über die Zeiten hinwegleuchtet. Das tiefste seelische Erleben ist nicht nur Gut eines auserwählten Volkes, es ist allen Völkern gemeinsam, es ist die Quelle alles Schönen, es ist die Religion. Wie es aber in den einzelnen Schöpferpersönlichkeiten der Völker zur Entfaltung kommt und in den Werken der Kunst sich verwirklicht, das ist von der Eigenart der Völker und den Bedingungen abhängig, unter denen sie leben. Im tiefsten Grunde der Völker waltet geheimnisvoll eine Einheit, die sich aber mannigfaltig entwirkt.

(Fortsetzung Seite 151)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Lorenz Zilken. Porträtbüste

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. C. Orozco. Aus den Wandmalereien in der Nationalen Vorbereitungsschule in Mexiko

Der mexikanische Maler José Clemente Orozco

Man nennt in Amerika den verhältnismäßig jungen mexikanischen Maler Orozco — er ist erst 1883 in Zapotlan geboren — wegen seiner graphischen Blätter gern den amerikanischen Goya; seine eigentliche Bedeutung liegt aber in seinen Wandmalereien, die zu den ersten Zeugnissen einer nach langem Tasten sich bildenden selbständigen amerikanischen Kunst gehören.

Über J. C. Orozco ist eben ein illustriertes Werk, mit Einleitung von Alma Reed, im Verlag der Delphic-Studios in Neuyork erschienen.

Was könnten die Merkmale einer solchen Kunst sein? Offenbar einerseits Inhalte, die das amerikanische Volk als ihm zugehörig und nahestehend empfindet und anderseits eine Formensprache, die besondere allgemein amerikanische, vom Europäischen unabhängige oder ihm sogar gegensätzliche Züge zeigt. Solche Züge in einer älteren Tradition des Landes zu verankern, scheint deshalb schwierig, weil seine Kolonisation — zum Unterschied von der Besiedlung anderer Gebiete — in schärfstem und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

absichtlichstem Gegensatz zur vorgefundenen Kultur erfolgt ist; mit den Indianern hat keine weitgehende Vermischung stattgefunden, so daß auch ihre kunstgewerbliche Begabung, die neuerdings vielfache Beachtung findet, kaum aus dem Bereich ethnographischer Kuriosität herausragt. Von ihrer primitiven Handwerksübung führt keine breit gangbare Brücke zu den ganz anderen Bedürfnissen des heutigen Amerika. Auch eine andere Schichte amerikanischer Vorzeit, in die wie zu den Indianern hinabzusteigen Mode geworden ist, die primitive Kunst der Biedermeierzeit, wird sich kaum tragfähiger erweisen. Die Vorliebe für diese Handwerker, die fern von den Zentren des akademischen Betriebs ihre ungeschlachten und bisweilen anmutigen Werke schufen, ist leicht als verwandt mit dem in anderen

José Clemente Orozco. Franziskaner

Wandmalerei in der Nationalen Vorbereitungsschule in Mexiko

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. C. Orozco. Wandmalereien in der Nationalen Vorbereitungsschule in Mexiko

Ländern ausgebrochenen Interesse für allerhand Sonntagsmalerei zu erkennen; aber sie bedeutet in Amerika außer dem Primitivismus der Überfeinerten auch noch die instinktive Hoffnung, in diesen Erzeugnissen des unverdorbenen, gemeinen Volkes — also in jener Schichte, aus der Mark Twain als einer der literarischen Klassiker hervorgegangen ist — einen Herd von echtem Amerikanismus zu entdecken. Aber auch hier erscheint die Kluft zwischen damaligen und heutigen Daseinsbedingungen zu breit, als daß sie ein anderer Faden als der fragwürdige eines ästhetischen Snobbismus überqueren könnte.

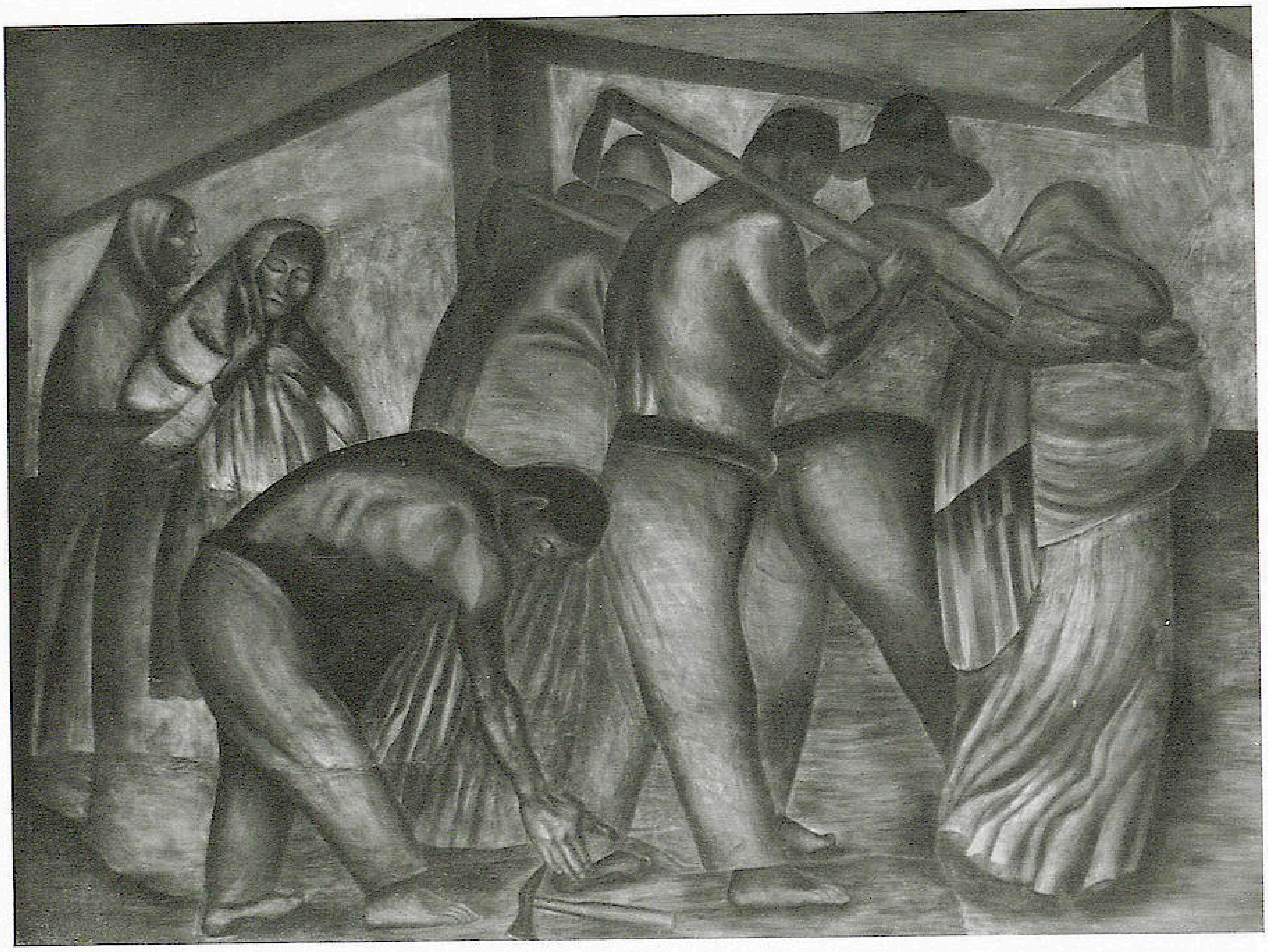
Günstiger als in den Vereinigten Staaten liegen die Vorbedingungen für eine künstlerische Tradition in den mexikanischen Gebieten, deren Bevölkerung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. C. Orozco. Eroberer und Erbauer

Aus den Wandmalereien in der Nationalen Vorbereitungsschule in Mexiko

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. C. Orozco. Rückkehr zur Arbeit

Wandmalerei in der Nationalen Vorbereitungsschule in Mexiko

aus einer Mischung der vorgefundenen Einwohner und der spanischen Einwanderer hervorgegangen ist und so die alte Kunstbegabung, die sich in präcolumbianischen Denkmälern so großartig entfaltet hat, im Blut und im Geist lebendig erhalten hat. In den höchst merkwürdigen Kirchenbildern und Plastiken, die überall im Bereich der alten jesuitischen Missionskultur Neu- und Altmexikos zu finden sind, verbinden sich spanische Inbrunst mit Indianerfanatismus; in der Glut der Farben scheinen die Lichtfluten barocker Kathedralen und die Feuer altmexikanischer Menschenopfer zu verschmelzen. Bis auf den heutigen Tag ist breite und tiefe Kunstbegabung hier nicht ausgestorben; sie befruchtet alle Arten kunstgewerblicher Arbeit und hat mehrere bedeutende Einzelkünstler hervorgebracht, von denen einige — vor allem Riveira und Orozco — in den Vereinigten Staaten künstlerisches Bürgerrecht erworben haben.
Ihre völlige Aufnahme ist ein interessantes Symptom. Das spanische Element hat seit der Aufnahme weiter Gebiete im Westen und Südwesten des nordamerikanischen Kontinents für die Vereinigten Staaten erhöhte Bedeutung gewonnen; aber über diesen prozentuellen Beitrag hinaus geht das Prinzipielle, daß hier ein uramerikanischer Geist nicht abgestorbene Wurzeln in Schichten zurücktreibt, die vor die Entdeckung durch die Europäer zurückgehen. Durch die lebendige Kette der Generationen, die zu den heutigen mexikanischen Malern hinführen, wirkt die älteste Kraft des Bodens und legt für einen kontinentalen Amerikanismus Zeugnis ab; eine noch in ihren Früchten nachweisliche Kraft, die jenseits aller europäischen Einflüsse einsetzt und diese binden und verschmelzen konnte, gewährt Bürgschaft für die grundsätzliche Möglichkeit einer eigentümlichen amerikanischen Kultur.
Diese Erwägungen haben uns tief in die Welt Orozcos hineingeführt, der aus instinktivem Gefühl heraus das Verwachsen des Altamerikanischen und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

des Europäischen zu etwas Neuem ins Zentrum seines Schaffens gerückt hat. Die altmexikanischen Stammessagen, die rote Menschen und weiße Götter zusammenführen, die historischen Erinnerungen an die Ehen der spanischen Eroberer mit indianischen Mädchen wachsen zwanglos über in die Schilderung der Kämpfe, die sein Vaterland seit Jahrzehnten immer wieder erschüttern, und der Krämpfe, von denen die ganze heutige Erde bebt. Daß Orozco die Erinnerungen und die Hoffnungen seines ganzen Volkes darstellt, gibt seinen Malereien die große Aktualität; der gemeine Mann kann in ihnen alles wiederfinden, was er als seinen geistigen Schatz in sich trägt und hegt. Orozco kann um so mehr ins Breite wirken, als er sich wie viele andere amerikanische Maler mit besonderer Vorliebe des Freskos bedient; die meisten seiner Werke breiten sich auf den riesenhaften Wandflächen öffentlicher oder halböffentlicher Gebäude in Mexiko und den Vereinigten Staaten aus. Seine Hauptwerke sind die Fresken in der Casa de Azulejos und im Gebäude der Escuela Preparatoria zu Mejico, in der Kunstgewerbeschule zu Orizaba, im College zu Pomona (Kalifornien) und in der New School of Social Research in Neuyork; gegenwärtig ist er mit einer großen Aufgabe ähnlicher Art in der Bibliothek der

J. C. Orozco. Schützengraben

Wandmalerei in der Nationalen Vorbereitungsschule in Mexiko

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

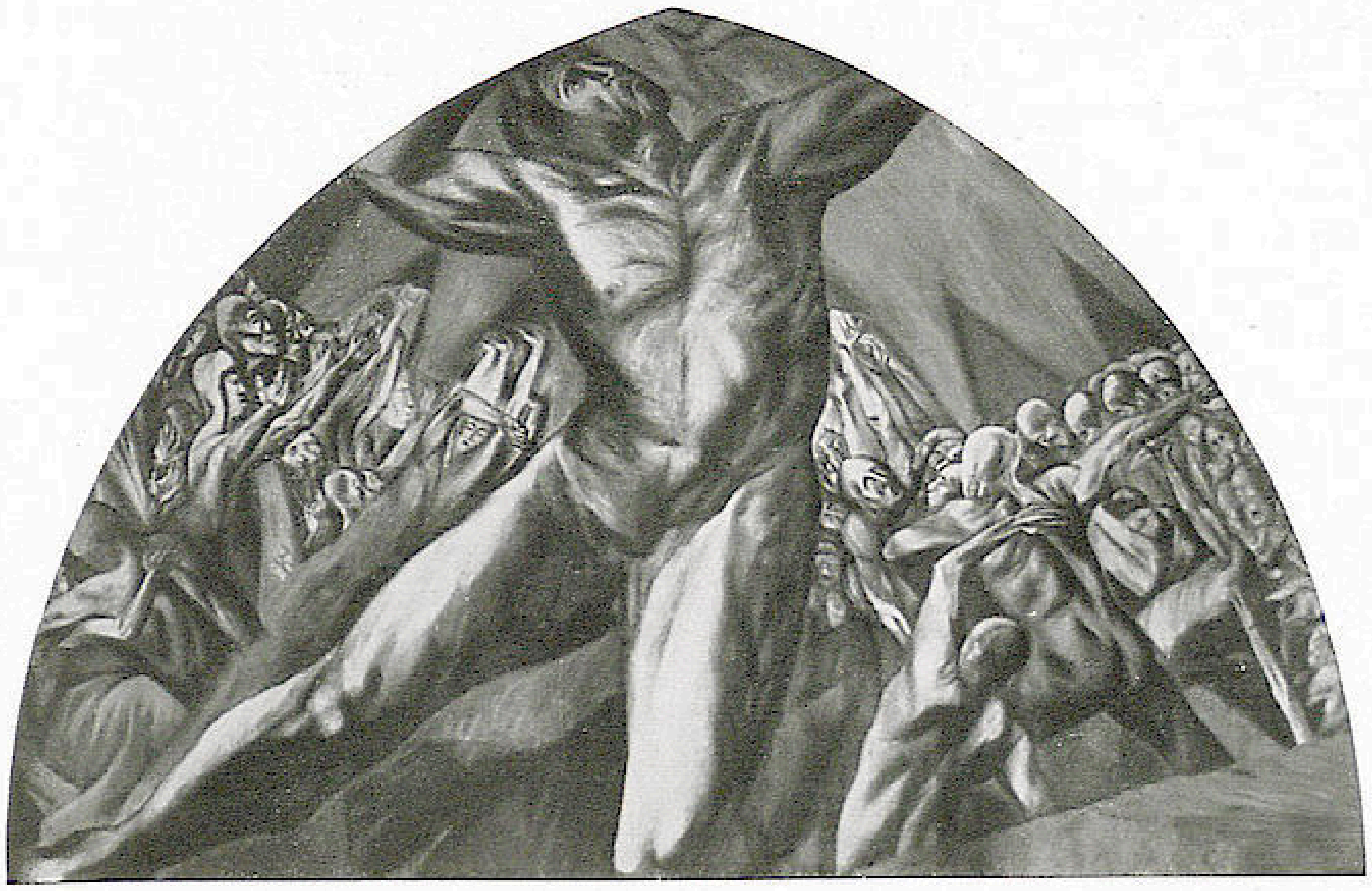
J. C. Orozco. Fruchtbarkeit

Aus den Wandmalereien der „Casa de Azulejos", Mexiko

Barker-Bibliothek in Dartmouth College (New Hampshire) beschäftigt. Dieses College, das 1769 von Eleazar Wheelock für die Erziehung der Indianer gegründet worden ist, ist eine der frühesten Stätten des Landes, die zur Anbahnung friedlicher Auseinandersetzung und Durchdringung zwischen den beiden Kulturen bestimmt war; es ist so ein klassischer Ort für die Mythe von Quetzalcoatl, die Orozco auch hier als das Symbol der Verschmelzung beider Rassen in den Mittelpunkt seines Zyklus stellt.

Wandmalerei wendet sich ihrer Natur nach an ein großes Publikum. Sie hat zu allen Zeiten, in denen sie in Blüte stand, Inhalte verarbeitet, die allen zugänglich und wichtig waren, und Formen angestrebt, die der mühelosen Erfassung des Dargestellten dienen; die große Zeit des süddeutschen Barockfreskos wurzelte im festen Grund solcher gedanklicher und formaler Einheit. Dem modernen Künstler steht, auch wenn er darauf ausgeht, aus dem Denken und Fühlen seines ganzen Volks zu schöpfen, keine Tradition

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. C. Orozco. Prometheus

Wandmalerei in Pomona College, Claremont, Kalifornien

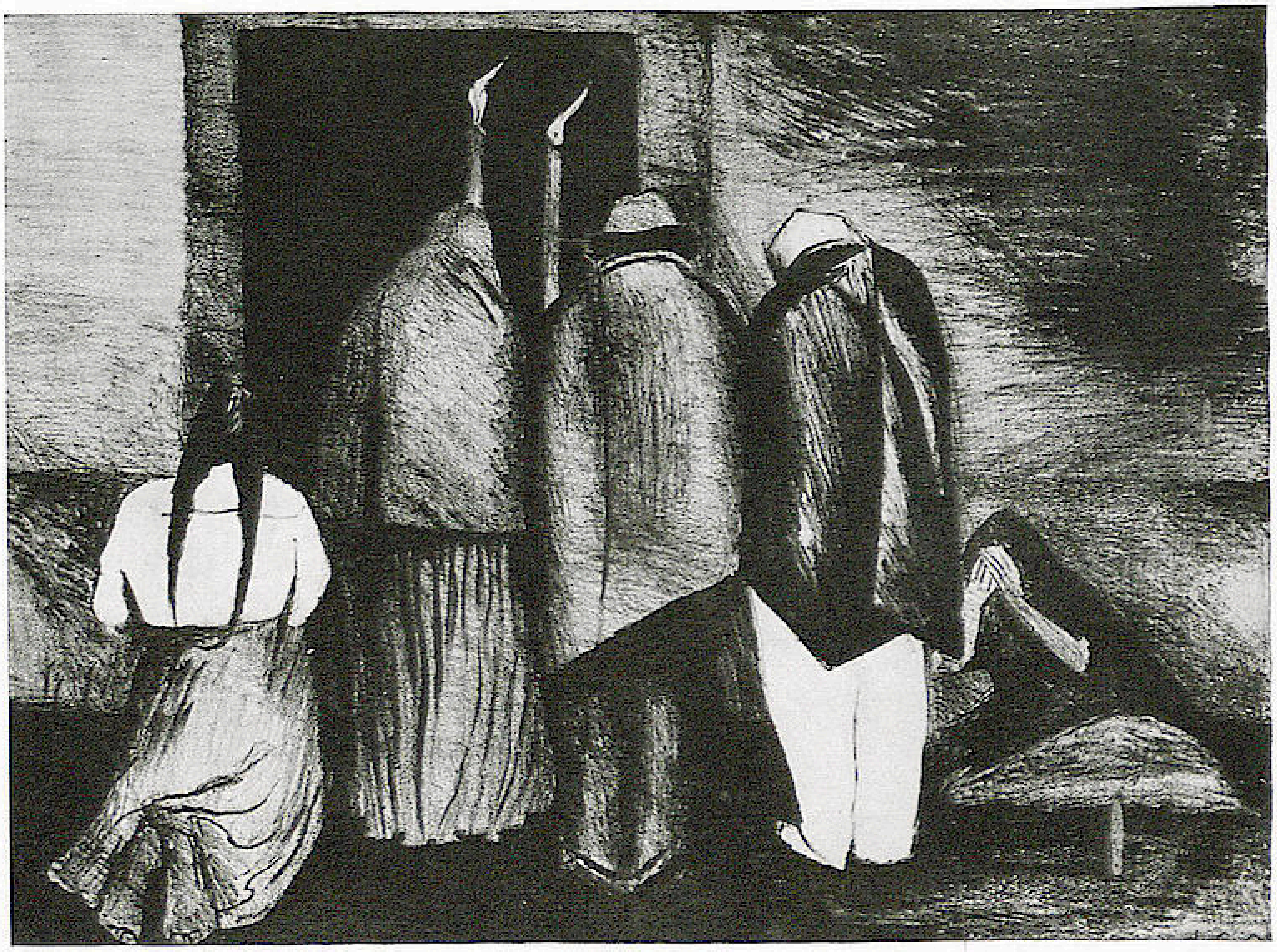
Detail aus obigem Wandgemälde

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schützend und helfend zur Seite; er ist darauf angewiesen, stärker mit eigener Erfindung zu arbeiten, selbst die Sprache zu schaffen, in der er sich verständlich machen will. Dieser Umstand gibt auch Orozcos Werken etwas Dünnes und Individuelles, seine Erfindungen sind nicht satt von den Erfahrungen vieler Geschlechter. Um so weniger als die Inhalte, die er darstellt, wohl uralter oder ganz aktueller Allgemeinbesitz sind, aber nicht über eine Formenkonvention verfügen; weder für die Sagen, die er erweckt, noch für die Tagesfragen, die er in seine Dekorationen verflicht, gibt es eine bindende Überlieferung, hier gilt es, das stark Empfundene und Miterlebte in Formen ausfluten zu lassen, die aus der Situation ihre Eindringlichkeit gewinnen. Die Wandmalereien Orozcos verhalten sich zum klassischen Fresko wie die Bilderromane Masereels zum klassischen Holzschnitt.

Aber wie letztere unter Preisgabe der formalen Stilgesetzlichkeit des klassischen Holzschnitts an die geistige Stimmung der frühesten und stärksten Beispiele dieser Kunst anknüpfen, nämlich an ein drängendes und quälendes Ausdrucksbedürfnis, das die ihm gemäße Formensprache erzwingt, so sind Orozcos Malereien mit den klassischen Mustern, von denen sie der Mangel einer traditionsgebundenen Gesetzlichkeit trennt, innerlich doch wieder dadurch fest verbunden, daß sie einen allgemein wichtigen und zugänglichen Stoff in die von der Wandfläche gebotenen Formen zu bringen suchen. Aus dieser Ähnlichkeit der Gesinnung und der Aufgabe ergeben sich Lösungen, die bisweilen überraschend stark an die Freskokunst der alten Meister erinnern. Wie die Kompositionen sich in die verfügbaren, bisweilen unregelmäßig gestalteten Wandflächen einfügen; wie sie alle Verkürzung und Überschneidung vermeiden; wie jede einzelne Figur zum Typus verallgemeinert wird; wie die menschliche Hingabe des Künstlers manche Frau mit madonnenhafter Innigkeit, manche Männergestalt mit monumentaler Selbstverständlichkeit erfüllt, all dies macht Orozco, der noch niemals in Europa war, zu einem geistigen Enkel trecentistischer Freskokunst. Wenn ihn sein spanisches Blut mit Goya verbindet, so macht ihn das Aufgehen in einer großen volkstümlichen Aufgabe zu einem Nachfahren Giottos. Es ist kein Widerspruch, wenn wir ihn trotzdem als durch und durch amerikanisch und modern empfinden. Hans Tietze

J. C. Orozco. Requiem. Lithographie



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mauritius Pfeiffer. Servierender Mohr

Majolikamanufaktur, Karlsruhe

Plastische Arbeiten von Mauritius Pfeiffer

Ein so komplizierter Künstlercharakter wie der des Münchner Bildhauers Mauritius Pfeiffer läßt sich nicht mit einem Schlagwort registrieren. Wollte man seine Stellung in der heutigen Plastik aber prägnant zum Ausdruck bringen, so müßte man auf das Universelle seiner Begabung hinweisen. Denn alle Gebiete, die der Plastik offen stehen, beherrscht er mit einer Virtuosität, die verblüffend wirkt. Wie die alten Meister kennt er alle in Betracht kommenden Rohstoffe durch und durch; er weiß, was jeder seinem Charakter nach vom Künstler verlangen muß und was er zu geben vermag. Auf dieser

Mauritius Pfeiffer

Kleine Figuren für Tafelschmuck

Majolikamanufaktur, Karlsruhe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mauritius Pfeiffer. Tafelaufsatz

Majolikamanufaktur, Karlsruhe

seltenen Materialkenntnis beruht ein wesentlicher Teil der Eindrücke, die von der Kunst Pfeiffers ausgehen. Zu diesen technologischen Kenntnissen gesellt sich die glückliche Begabung der fleißig geübten Hand. Pfeiffer ist einer der wenigen Bildschnitzer unserer Zeit, welche diesen Gattungsnamen vom künstlerischen und handwerklichen Standpunkt aus verdienen. Die liebliche Madonna (Höhe 1 m), die er in Silber getrieben, beweist am besten, in welchem Grade er auch die Toreutik beherrscht. Sehr starke Bindungen gibt es für ihn in der Keramik. Durch seine Großplastik in Stein (es sei nur an die wuchtige Allegorie der Elektrizität und des Wassers auf der Reichenbachbrücke erinnert) weht ein Hauch von der Monumentalität seines Lehrers Adolf Hildebrand. Seine Grabmalkunst zeigt besonders in einer schönen Frauengestalt für einen Friedhof und dem warmempfundenen knienden Infanteristen für ein Kriegergedächtnismal, wie sich bei Pfeiffer tiefer seelischer Gehalt mit stärkster formaler

Mauritius Pfeiffer. Figuren für Tafelschmuck

Majolikamanufaktur, Karlsruhe i. B.

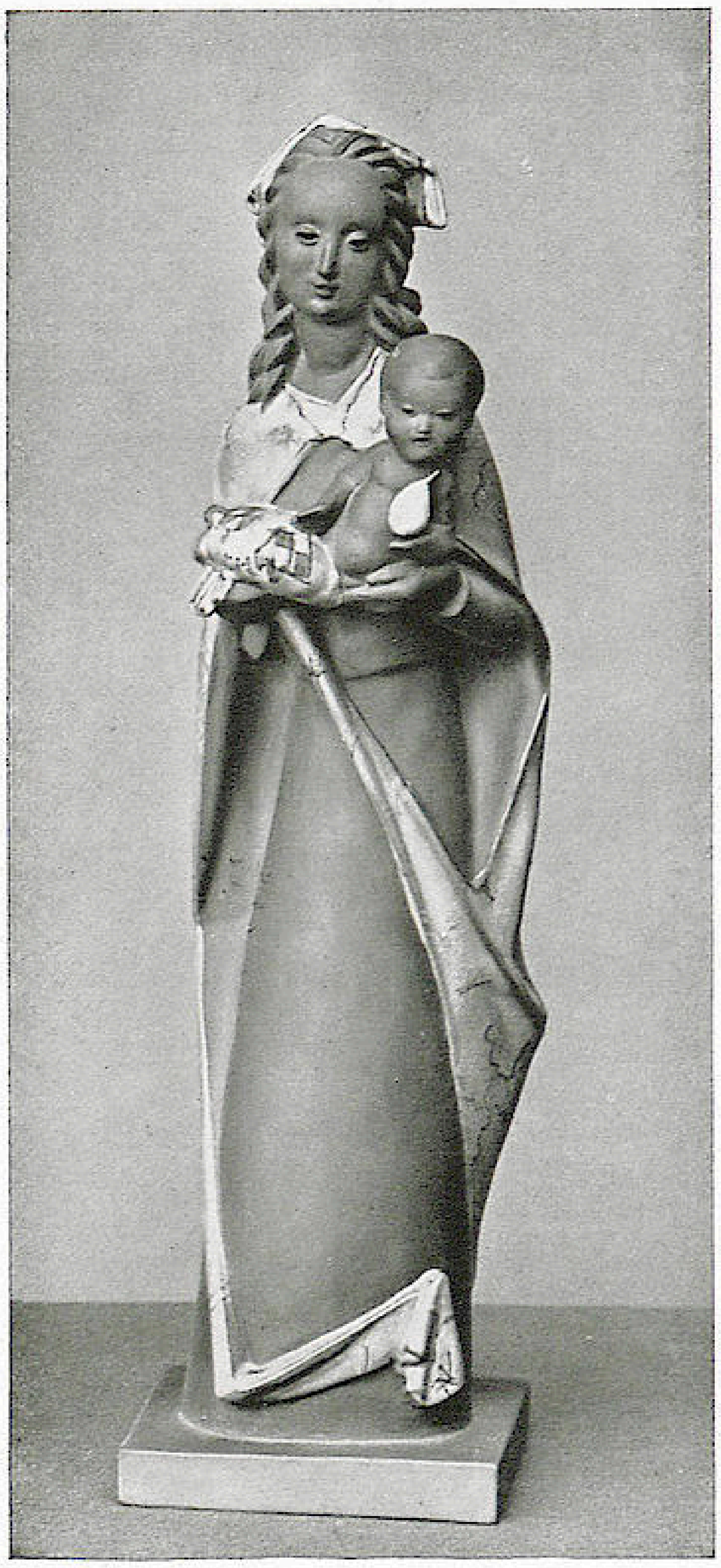
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

M. Pfeiffer. Madonna
Silber getrieben

Mauritius Pfeiffer. Familienkrippe. Holz

Begabung verbindet. Seine Hausplastiken und die gewaltige Kreuzigungsgruppe am Priesterseminar in Eichstätt verkünden einerseits, wie betonmäßig Pfeiffer zu gestalten vermag, andrerseits wie bei ihm warmer sprudelnder Humor neben tiefster religiöser Verinnerlichung wohnt. Auch seine langjährigen Studien über die Anatomie des menschlichen und tierischen Körpers tragen hier reife Frucht. Der Humor und die Verbundenheit mit dem deutschen Märchen tritt an den Gartenplastiken, besonders dem bewegungstreuen flötenblasenden Knaben (Majolika) und dem stilistisch aufgefaßten, gut durchgebildeten Brunnenbuberl (Bronze) effektvoll zutage. In seiner Porträtplastik offenbart Pfeiffer eine ganz bestimmte persönliche Note. Die starken Wirkungen seiner Kunst beruhen aber in besonderer Weise

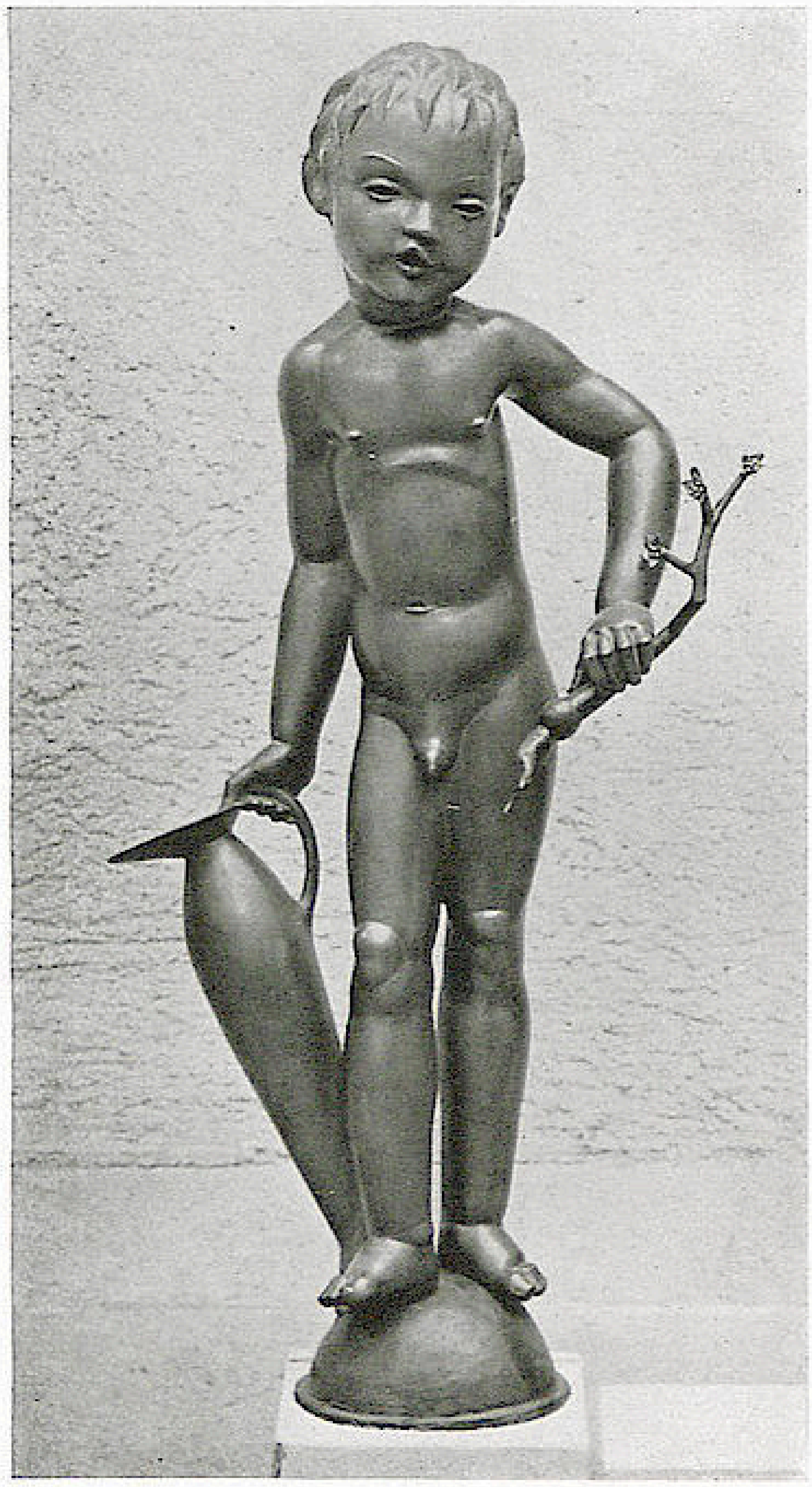
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



M. Pfeiffer. Madonna

Majolikamanufaktur, Karlsruhe

M. Pfeiffer. Bübchen mit Pferd — Brunnenbuberl



auf der intensiven Kraft der Einfühlung; der Einfühlung in den Stoff und in das Psychische. Zwei Zeitalter mit ganz verschiedenen Lebensformen und Ausdrucksweisen sind es, in denen Pfeiffers Kunstcharakter wurzelt: das Barock und die Moderne, wie sie die aktivsten Mitglieder des Deutschen Werkbundes vertreten. Pfeiffer stammt aus einer alten fränkischen Familie. Er ist aber in München geboren und aufgewachsen; aus der künstlerischen Tradition des Bajuvarentums, dem er menschlich so nahe steht, insbesondere aus dem bayerischen Barock, hat er die Direktiven für seinen Stil geschöpft. Wie stark er sich in den Geist des Barock einzufühlen vermag, zeigt beispielsweise der von ihm geschnitzte Postreiter eines Postgebäudes, der ganz aus dem Holz herausgearbeitet ist. Mann und Roß zeigen Pfeiffer wieder als Meister der bewegten Figur. Nebenbei sei registriert, daß der anmutigste Frauenkörper, den der Künstler geschaffen hat, eine

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schnitztechnisch interessante weibliche Figur im Eibseehotel ist. Diese allgemeinen Erörterungen waren nötig, um in den Charakter der Arbeiten einzuführen, die heute zur Besprechung stehen.
Da ist zunächst die glückliche Lösung zu erwähnen, die er für die Staatliche Majolika-Manufaktur Karlsruhe in einer Serie von 10 Tischfiguren fand. Die Vase als Dekorations- und Zweckstil tritt uns hier in sehr origineller Form entgegen. Pfeiffer wählte die Vertreter und Vertreterinnen der fünf Erdteile als reizende Blumenträger. Das schöne warme Braun des Scherbens verbindet sich mit einer diskreten, aber frischen Bemalung zu effektvoller Harmonie. Neben dem Bewegungsproblem war es besonders das Rasseelement, was den Künstler bei diesen Majoliken interessiert hat. Als eine lebendige dreidimensionale Plastik erscheint der Mohr, der als Piccolo Kaffee serviert. Sehr hübsch kontrastiert die gelb und grün gestreifte Jacke mit der mattgrauen glänzenden Glasur des Beinkleides. Das Leben, das Pfeiffer gerade den unteren Extremitäten zu geben weiß, kennt man ja schon aus seinen durchaus modern empfundenen Porzellanplastiken (Oktoberheft 1920 dieser Zeitschrift). Wie man eine Großplastik kunstgerecht in eine Kleinplastik übersetzt, zeigt das Bübchen mit Pferd, dessen Leitmotiv die Darstellung des Naiv-Jugendlichen, seelisch Verbundenen in Mensch und Tier ist. Aus seiner Verbundenheit mit dem bayerischen Stammescharakter heraus entspringt bei Pfeiffer die Vorliebe für Madonnenfiguren. Während bei der neuen Keramik der obere Teil der Figur die alte bayerische Linie der Madonnenplastik fortsetzt, ist der untere Teil durch die aparte Behandlung des Faltenwurfs durchaus neuartig. Die Idee der Figur war, das Liebliche in der Mutterschaft besonders herauszuheben. Eine andere Madonna im gleichen Material ist ergreifend durch die Schlichtheit des Vergeistigten einer einfachen Frau aus dem Volke. Straffer in der Haltung zeigt diese Figur die neueste, herber gewordene Auffassung Pfeiffers. Der schalkhafte Humor und die Kraft, die Physiognomie, den rundlichen oder schlankeren Typus, sowie das Kostüm zu einer einheitlichen überzeugenden Charakteristik zusammenzufassen, tritt an zwei Glockenspielen zutage. Ein Kabinettstück intimer Kleinkunst ist die Familienkrippe, die Pfeiffer geschnitzt hat. Jedes Stück ist mit besonderer Liebe geschaffen, vereinigt die wirkungsvolle Komposition doch um das liebliche Gotteskind diejenigen. die dem Herzen des Künstlers am nächsten stehen: seine Gattin und seine zwei prächtigen Kinder. Von wunderbarer Zartheit und Anmut ist die Madonna, die sich in verehrender Kontemplation über das Kind neigt. Wieviel seelischer Ausdruck liegt allein in den feinen, vergeistigten Händen! Und wie reizvoll in ihrer echten Kindlichkeit sind die zwei kleinen Hirten! Eine ausgesprochen individuelle Note erhält das Werk durch die feierlichen langen Linien der Draperien, die in der groß behandelten Gewandung immer wiederkehren; am edelsten ist ihre Schönheit in dem Kleide der Mutter. Ein effektvoller Kontrast wird in den anmutigen Figurenkreis getragen durch die herbe, um nicht zu sagen, derbe Physiognomie Josephs, der einzigen menschlichen Figur der Krippe, die kein Familienporträt enthält. Die warme Tönung des Birnbaumholzes verstärkt noch den intimen Reiz der harmonischen Gesamtwirkung.

Prof. Dr. Michael Birkenbihl

Nationale und internationale Kunst

(Fortsetzung von Seite 136)

Diese Entwirkung wird deutlich durch den Stilcharakter eines Zeitabschnittes. Jede Stilart der Vergangenheit hat wohl Grundformen, die dem allgemeinen Wesen des Zeitabschnittes gemäß sind. Wenn diese Formen aber bei den einzelnen Völkern untersucht werden, lassen sich Verschiedenheiten in der Gestaltung erkennen, die die Eigenart jedes Volkes, ja, im Volke selbst wieder die Eigenart jedes Stammes kennzeichnen.
Die Grundlagen des Seelischen sind also bei allen Völkern gleich, wie ja auch die seelische Entwirkung in den Grundlagen des Körpers bei allen Menschen gleich ist. Aber wie mannigfaltig ist doch die letzte Formung des Menschen in seiner feineren Oberflächen- und Gesichtsbildung. Rassenmerkmale, Völkermerkmale und Stammesmerkmale werden deutlich im Stamme erkennbar, Familieneigentümlichkeiten und in der Familie das Wesen der Einzelpersönlichkeit. Überall ist für den, der zu lesen und zu fühlen versteht, das tiefste, geheimnisvollste Walten in uns erkennbar.
Die Formen, in denen eine Zeit ihren erhabensten Ausdruck findet, sind also vom Charakter eines Volkes abhängig, der in engster Beziehung zu seiner Umwelt steht.
Aus dem hier Mitgeteilten wird deutlich, daß die Begriffe national und international in der Kultur, ausgedrückt in der Kunst, nichts zu tun haben. Wo sie bewußt Geltung haben sollen, entsteht einerseits eine Tendenzkunst, andererseits das aus der Zahl hervorgegangene technische Gefüge. Wenn ein Mensch Künstler, d. h. Schöpfer, sein will, dann kann er es nur sein, wenn er aus dem Tiefsten seines Wesens schafft und seine Eigenart zu möglichster Klarheit und Vollkommenheit zu bringen sucht. Das Werk wird Maß und Bedeutung im Sinne der Werke aller bedeutenden Völker haben und vollendeter Ausdruck seiner Zeit und seines Volkes sein.
Aus großen kosmischen Beziehungen, die im Seelischen des Menschen ihren Ursprung haben, wachsen die großen Kunstwerke, sie entwirken sich in der Welt des Sichtbaren, die unendliche Mannigfaltigkeit aufweist.

Otto Riedrich

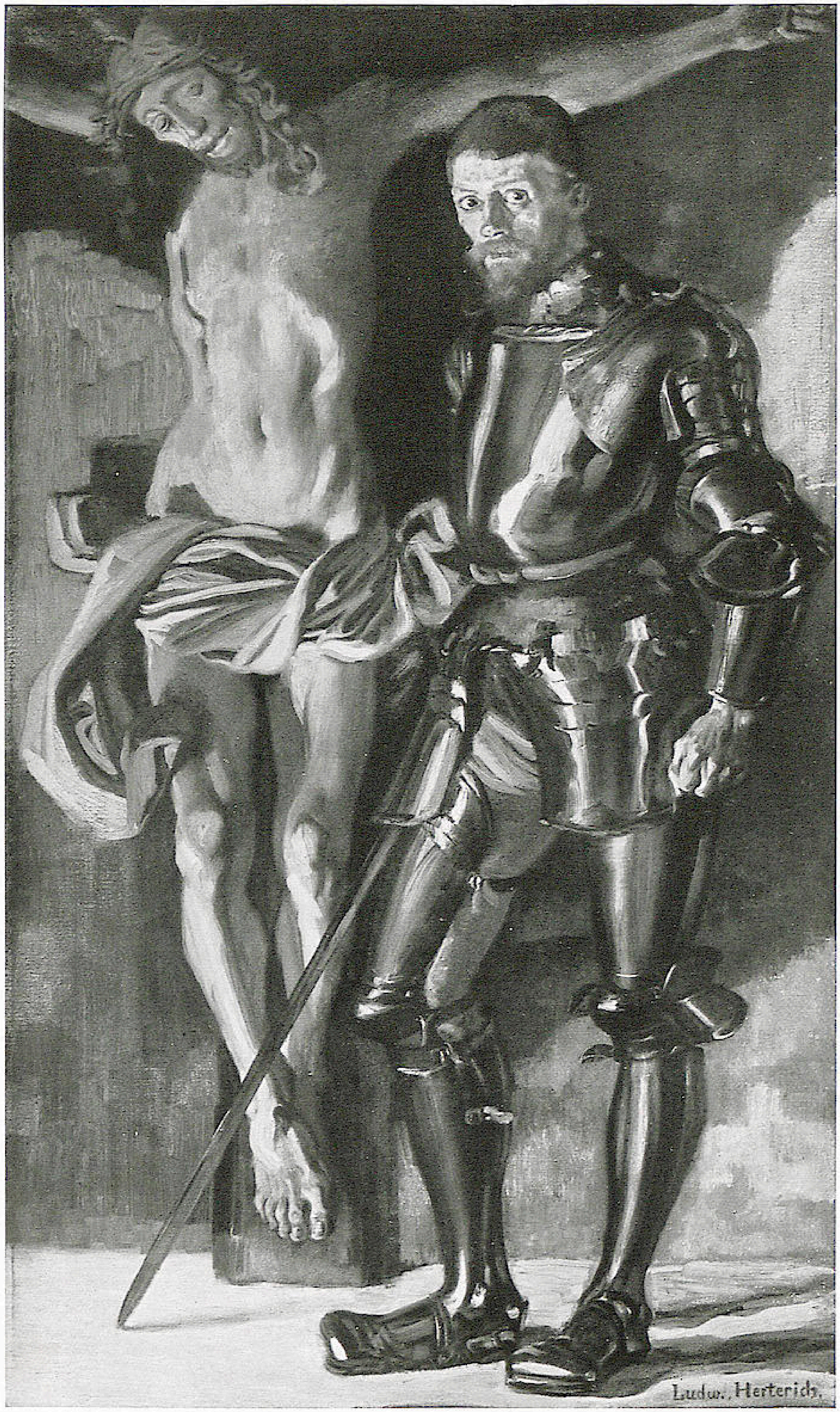
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ludwig von Herterich. Pro mundi vita

Ludwig von Herterich † (1856—1932)

Am Weihnachtsabend verstarb auf seinem Landgut in Etzenhausen bei Dachau, wohin er sich nach seinem Abgang von der Münchner Akademie zurückgezogen hatte, Ludwig von Herterich im Alter von 76 Jahren.
Es war um ihn in den letzten Jahren in einer umundumgewandelten Welt, die dem farbenfrohen Romantiker nichts mehr zu sagen hatte, stiller geworden. Ja, vielleicht ist der jüngsten Generation, die nur noch ab und zu das eine oder andere Bild des alternden Meisters zu sehen bekam, Herterichs künstlerische Sendung überhaupt nicht mehr ganz aufgegangen. Aber was ändert dies an der Tatsache, daß seine Werke in den neunziger Jahren bis weit in das neue Jahrhundert hinein zum Bedeutendsten der Münchner Ausstellungen gehörten, daß er um die Jahrhundertwende einer der gesuchtesten Lehrer der Münchner Akademie und dabei in seinem eignen Schaffen in hohem Maße gefeiert war. Herterichs Ruhm war begründet. Diese Erkenntnis verdanken wir der großen repräsentativen Kollektivausstellung in dem Schreckensjahr des Glaspalastbrandes. Diese Ausstellung zu Ehren des 75 jährigen vereinigte zum ersten Male dies Lebenswerk in allen wichtigen Entwicklungsstadien, die Anfänge bei Wilh. von Diez, die persönliche Umwertung der Diezschen Lehren, dann das plötzliche Freiwerden von allem Schulmäßigen, den Durchbruch des eignen malerischen Temperaments, dessen Blüte und kraftvolle Entfaltung in den Meisterwerken des hl. Georg (1891), des Ritters mit dem Schimmel (1898) in der Neuen Pinakothek und des unvergeßlichen Ulrichs

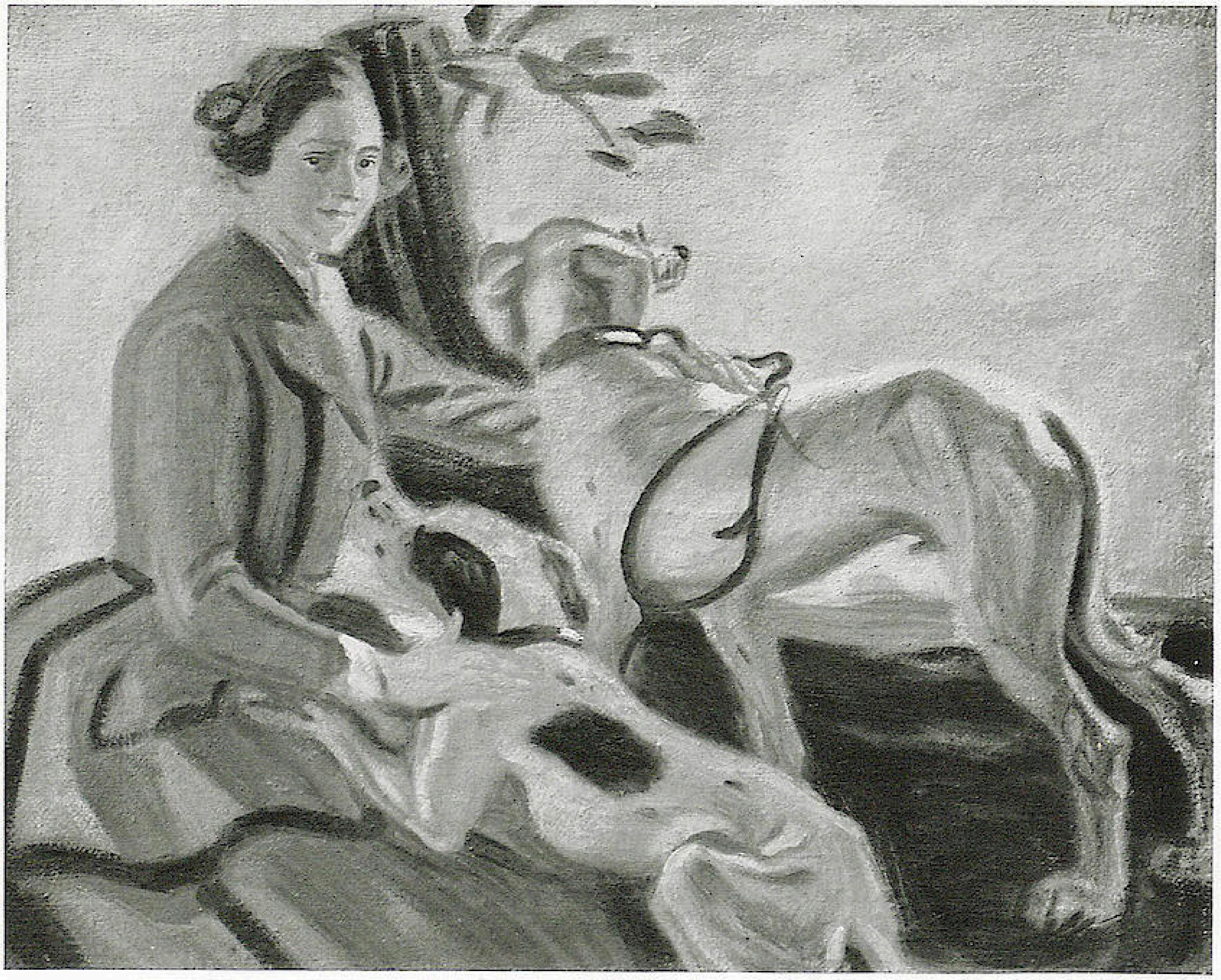
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ludwig von Herterich. Ulrich von Hutten

Staatl. Gemäldegalerie, Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ludwig von Herterich. Dame mit Hunden

von Hutten (1900) der Dresdener Galerie, der vielleicht den Höhepunkt des gesamten Schaffens bedeutet, dessen Größe wir auch noch in der breit und sicher vorgetragenen Malerei der Stuttgarter Pietà und der Ecclesia militans der Dachauer Schloßgalerie bewundern. Dazwischen auch die Bilder leichteren Inhalts, Werke, in denen der Romantiker, der Dichter und der Sänger der Behaglichkeiten des Lebens zum Durchbruch kommt. Anderes, nur aus Liebe zum kostbaren Material entstanden, aus Freude an kultivierter, blühender Farbe, aus Freude auch am eignen souveränen Können. Aber bei aller errungenen Meisterschaft handwerklichen Könnens hatte es der Künstler nie gelernt, beim Errungenen zu verharren. Im Gegenteil, der Hypochonder in ihm verneinte das Bild, an das er gestern noch mit Überschwang geglaubt und der ewige Problematiker vernichtete vieles, um es in neuer Fassung wieder erstehen zu lassen.

Herterichs breit sich entfaltende Farbenpracht führte naturgemäß zum dekorativen Bild, zur Wandmalerei, zum Fresko. Auch half sie ihm, leichter den Kompromiß von farbiger Plastik und reiner flächenhafter Malerei zu überbrücken als Habermann, dessen malerischen Schmiß und dessen züngelndes, zuckendes arabeskenhaftes Formgefühl Herterich teilte. München hat es nur ein einziges Mal verstanden, des Künstlers erstaunliches Können für repräsentative Raumgestaltung in Anspruch zu nehmen: bei der Ausmalung der Decke des Hauptrestaurants im Ausstellungspark oberhalb der Theresienwiese. Aber dies wenige und dann das andere, das in Essen und Bremen, aber auch in Wasserburg, in Neumarkt und Kaufbeuren entstand, genügt, um den Freskomaler würdig an die Seite der Besten zu stellen.

Seit den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts absorbiert die Schule mehr und mehr des Künstlers

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

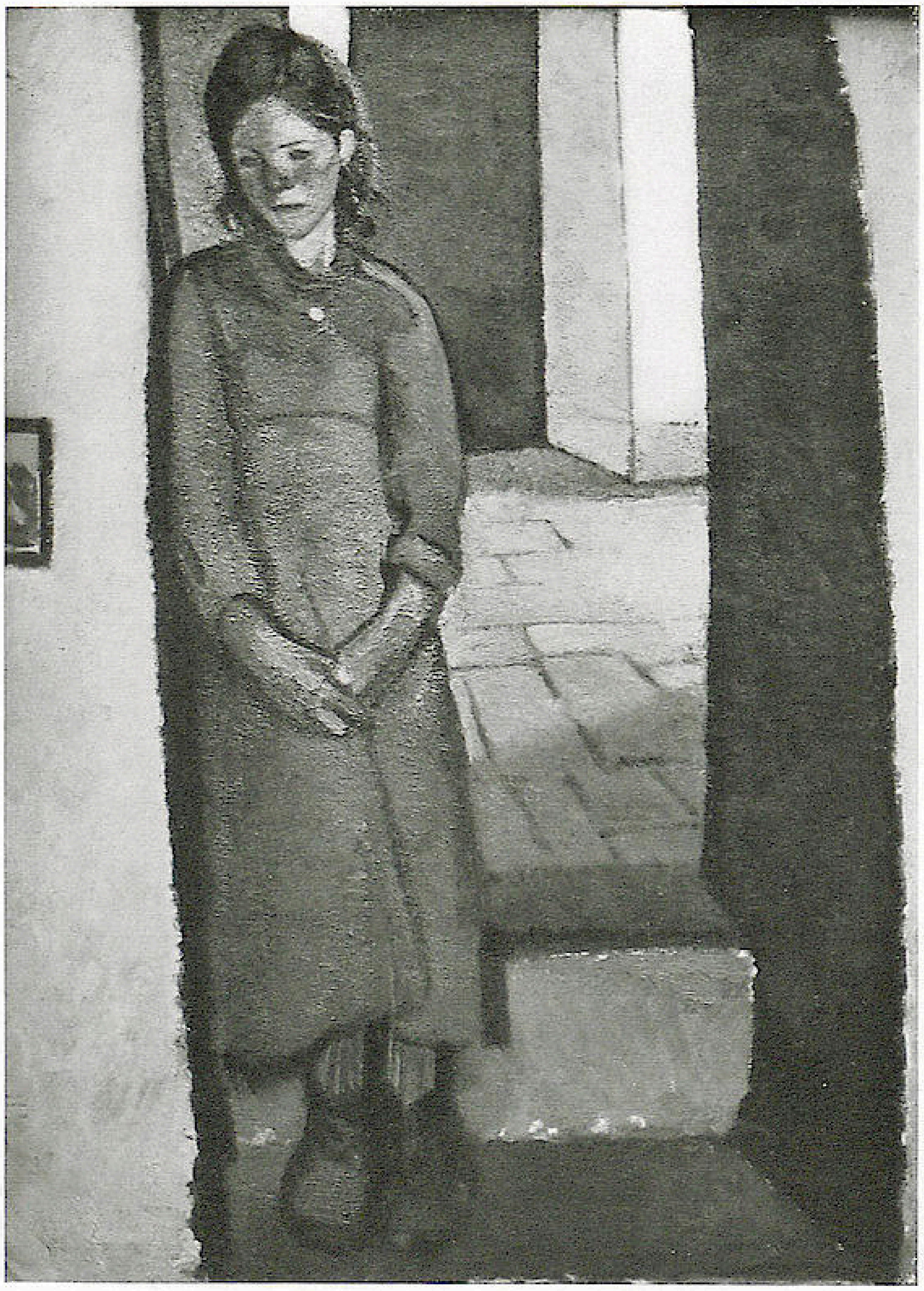
Kräfte. Der Zulauf ist groß und Herterich erleichtert sich keineswegs die Aufgabe. Mit Liebe, mit unermüdlicher Sorgfalt und Treue nimmt er sich der Schüler an, mit dem Erfolg, daß die feinsten, die vornehmsten Koloristen aus seiner Schule hervorgingen u. a. Julius Seyler, Julius Heß, C. Capar, Caspar-Filser, Lesker, Max Feldbauer und Walter Püttner. Und die Schüler, heute fast alle selber schon wieder Lehrer, geben das kostbare Erbe weiter, damit es auch kommenden Zeiten diene und Früchte trage.

Vor kurzem erst hat Herterich die Lehrtätigkeit aufgegeben und sich auf sein Landhaus in Etzenhausen zurückgezogen. Aber auch jetzt ruhte der Unermüdliche nicht. Immer wieder entstanden neue Bilder, neue Skizzen, mitunter entzückende Blumenbilder, von dem reinen hellen Klang der Feldblumen der bäuerlichen Umgebung, Gelegenheitsgedichte, die ein glücklicher Augenblick hervorzaubern hieß. Als letztes Werk malte er zwei Monumental-Fresken an die kleine Dorfkirche seiner Gemeinde. Aus Freude an der Arbeit, vielleicht aber auch aus dem geheimen Drang, seiner dekorativen Begabung noch einmal die Flächen zur Verfügung zu stellen, die ihm der Unverstand der Umwelt nur allzu spärlich zugeteilt hatte. Eine Madonna und einen Christus malte er, von einem Liebreiz, einer Größe und einem Ernst, die unvergeßlich sind. Zu Füßen ruht nun der Künstler, der die Werke mit glühender Seele schuf.

Dr. Bruno Kroll

L. von Herterich
Der Morgen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Felice Carena. Mädchen unter Haustüre

Tschudi

Carl Justi und die moderne Kunst

Als der Verfasser des in den Jahren 1866—1870 geschriebenen „Winckelmann" ist Carl Justi uns am lebendigsten geblieben. Unter seiner meisterlichen Feder gestaltete sich das Leben des Forschers zu einem Porträt des deutschen Gelehrten an sich, mit aller Strenge der Selbstzucht, aller Hingegebenheit, aller idealistischen Schwärmerei. Es folgten in langen Zwischenräumen der monumentale „Velazquez" (1888) und die beiden von einander so verschiedenen Michelangelo-Bände (1900—1909). In den „Miszellaneen" aus dem spanischen Kunstleben (1908) hatte Justi einen Teil, einen leider viel zu begrenzten, aus der reichen Fülle von Einzelabhandlungen gesammelt. In ihrer geradezu klassischen Diktion sind alle diese Bücher, mögen sie auch in Einzelheiten, zumal im Kennerischen, überholt sein, ein Bestandteil deutscher Literatur geworden, der nicht mehr fortzudenken ist. Dies soll gerade heute, zwanzig Jahre nach seinem Tode, mit Nachdruck gesagt werden, da der Zeitgeschmack — welch fürchterliches Wort — sich von der Lektüre so dickleibiger Bücher abgewandt zu haben scheint. Immerhin: sie sind heute dem Leser zugänglicher als in der Zeit der Herausgabe, denn das

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Warenhaus hat sich auch Justischer Bücher bemächtigt und bietet sie zu bedeutend herabgesetzten Preisen an. Trotzdem kommt man nicht darum herum, die peinliche Wahrheit auszusprechen, daß trotz solcher Maßregeln der Leserkreis kleiner geworden ist, als er es noch vor zehn Jahren war.

„Justis Verdienst wird immer die glänzende Vereinigung alles dessen bleiben, was den Ruhm der großen Biographen der Weltliteratur ausmacht, nicht die einseitige Beherrschung eines einseitigen Wissensgebietes, sondern die Betrachtungsweise vom hohen Gipfel der Universalwissenschaft aus, die

Felice Carena. Familienbildnis

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Felice Carena. Die Malschule. Detail

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Felice Carena. Die Malschule. Detail

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

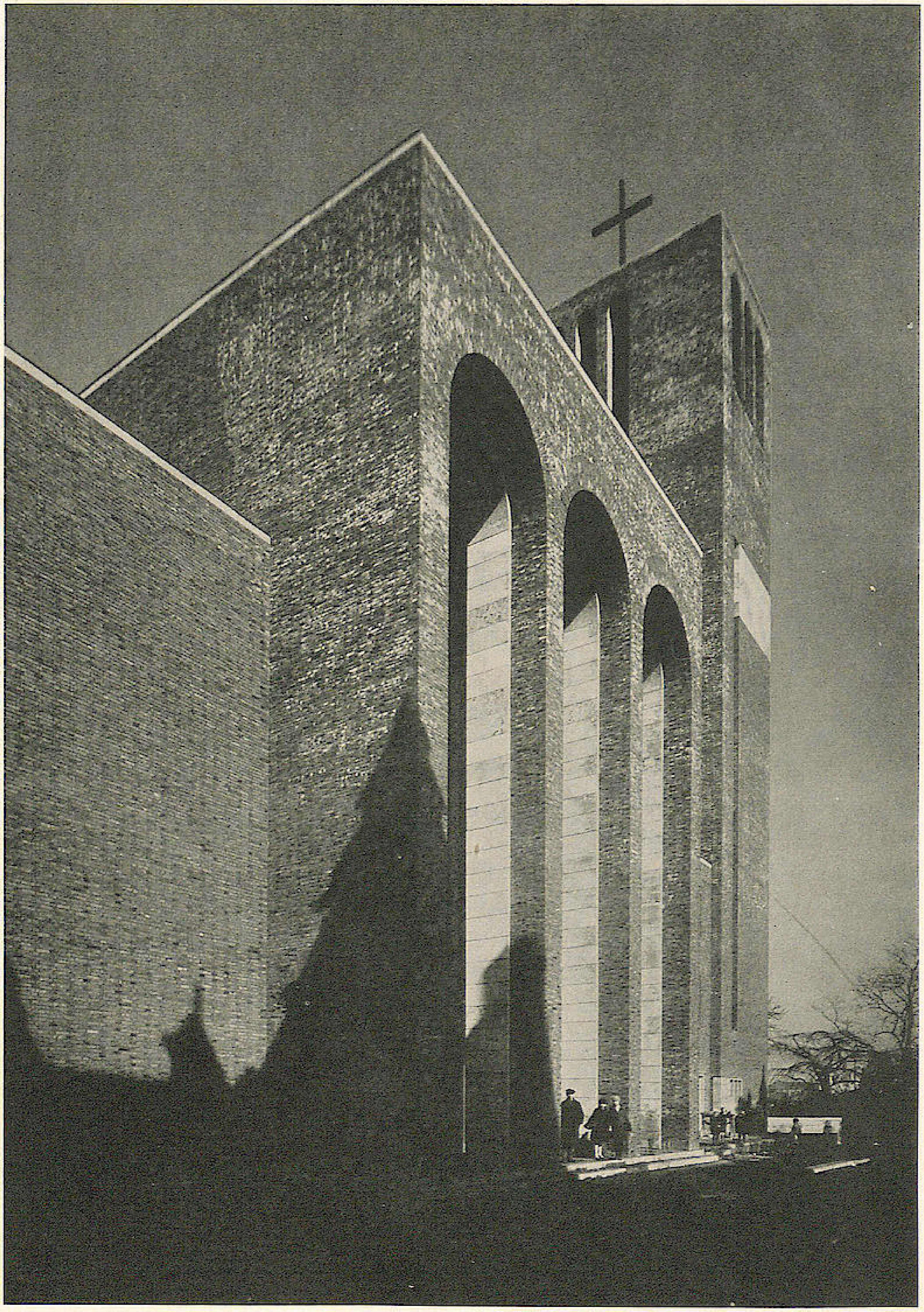
Nähe und Ferne in gleichem Grade anreizt, das pedantisch-zerklüftete trockene Felsgestein, die Krater und Schluchten, aber auch der starke Aufbau alpiner Formationen und der Himmel, der in pathetischem Gleichklang über der Feste Gottes ruht.“ Es sei mir gestattet, diesen Versuch der Würdigung aus einer festlichen Abhandlung zu zitieren, die ich im Auftrage der „Zeitschrift für bildende Kunst“ zum 80. Geburtstage veröffentlichte. Ich darf zu diesen Worten stehen, aber auch zu anderen, die mir Angriffe einbrachten, denn sie beziehen sich auf das oft mißverstandene Verhältnis Justis zur modernen Kunst. Nur einmal hat Justi sich zusammenfassend darüber geäußert, in jenem nur als Privatdruck verbreiteten Vortrage über „Amorphismus in der Kunst“ (1902), den der Siebzigjährige im Kreise befreundeter Bonner Universitätsprofessoren hielt. Wenn Max Liebermann neuerdings diese Schrift (im Märzheft 1932 von „Kunst und Künstler“) als ein „altersschwaches Pamphlet gegen den Impressionismus“ bezeichnete, so beweist er, daß er in der Verteidigung seiner eigenen Position kein allzu genauer Leser war. Es sei zugegeben, daß Justi einen Künstler wie Eduard Manet bis zur Ungerechtigkeit verkannte. Wilhelm Waetzoldt hat in seinem ausgezeichneten Buche „Deutsche Kunsthistoriker“, dessen zweiten Band (1924) eben die Würdigung von Justi krönt, die treffende Erklärung für die Ablehnung des Impressionismus darin gefunden, daß Justi „zu weit blickte, zu weit voraus, nicht etwa zu weit zurück“. Die oppositionelle Haltung des großen Gelehrten und Schriftstellers gegen die zeitgenössische Kunst darf keineswegs mit dem billigen Scheltworte „reaktionär“ gekennzeichnet werden. Sie erklärt sich zu einem großen Teile aus dem Verteidigungskampfe, den Justi gegen die Überschätzung naturwissenschaftlicher Denkweisen als ein Hauptvertreter geistesgeschichtlicher Methode führte. Die Schlacht ist längst zu seinen Gunsten entschieden! Außerdem kämpfte er aber für Form gegen Formentartung. Das Wort „Amorphismus“ hatte Justi der Chemie entlehnt. Amorph nennt man Stoffe, die beim Übergang aus dem flüssigen in den festen Zustand nicht kristallisieren. Justi verurteilte den „Skizzismus“ in der Malerei, der Selbstzweck sein will und das Gegenständliche unterdrückt und verachtet. Aber hat nicht der Gang der Kunst im 20. Jahrhundert den Kern von Justis Kritik der Kunst des 19. Jahrhunderts bestätigt? In jener Streitschrift, in der Liebermann nichts anderes erkennen will, als ein Dokument unjugendlich-greisenhafter Gesinnung, finden sich auch die Worte: „Man denkt sich wohl die Jugend flüchtig und wechselbedürftig, das Alter pedantisch, peinlich und kleinlich. In der Tat ist die normale Jugend mit ihren gesunden Sinnen und ihrer unverminderten Lebenskraft gerade für die Herausforderung von Schwierigkeiten und anhaltende intensive Leistung bestimmt.“ Die drei Jahrzehnte, die seit dem Erscheinen des „Amorphismus“ verflossen sind, haben durchaus denen recht gegeben, die bereits damals, von einem ganz anderen Standpunkte aus, die uns als „Impressionismus“ aufoktroyierte Weltanschauung ablehnten.

Nach dem Tode Justis, der wenige Monate nach seinem achtzigsten Geburtstage erfolgte, erschienen, von Freundeshand gesammelt, „die Briefe aus Italien“ und die „Spanischen Reisebriefe“ (Bonn, Friedrich Cohen, 1922 und 1923). Sie sind eine noch viel zu wenig gewürdigte Fundgrube zum näheren Verständnis dieses fast tragisch einsamen Menschen. Man lese in dem aus Lissabon vom 7. Mai 1882 datierten Briefe nach, mit welchem Abscheu Justi einen damals auf der Höhe seines trügerischen Ruhmes stehenden Modemaler wie den Franzosen Carolus Duran ablehnt. Ich kenne keine schonungslosere Kritik des höheren Kitsches! Man lese Justi. Man lese ihn immer wieder. Nicht nur, wie früher gelegentlich, nur den Historiker der Kulturströmungen. Seine Schriften lehren, unabhängig von Zeitströmungen das Zeitgeschehen zu überblicken. Von Justi selbst gilt, was er mit unvergänglichen Worten seinem Helden Winckelmann nachrühmte:

„In seinen Werken brennt eine unvergängliche Flamme, an der sich noch immer, wie dazumal, als er alle Leser mit sich fortriß, das höhere Verständnis und die Liebe zur Kunst entzünden kann.“

Walter Cohen

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



E. Fahrenkamp, Düsseldorf. Marienkirche Mülheim-Ruhr

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Albert Boßlet, Würzburg. Kath. Kirche Altenhain im Taunus (s. a. S. 169)

Zum modernen Kirchenbau

(Fortsetzung unseres Aufsatzes aus dem Oktoberheft)

4.

Neben diesen beiden Gruppen, dem schlechten Historismus (im Anfange war der Teil!) und dem bewußten, verstandesmäßig konstruierten „Neuen", welche beiden eben den eingangs erwähnten, am Ende des 18. Jahrhunderts erfolgten Niederbruch der europäischen künstlerischen Kultur ausmachen, entstanden nun im ganzen 19. Jahrhundert und entstehen bis heute Werke, keine bewußten, verstandesmäßigen Konstruktionen, sondern Dinge, die aus dem Herzen, aus der Seele geboren sind, keine Kompilationen aus einzelnen Teilen, sondern Werke, die aus einer einheitlichen künstlerischen Gesamtvorstellung erwachsen sind, Werke, von denen zu sagen ist: im Anfange war das Ganze.

Der frühe Schinkel, der frühe Klenze, Semper, die beiden Seidl, die beiden Thiersch u. a. haben solche die Tradition künstlerischer Gestaltung fortsetzende Bauten geschaffen.

Für diese Künstler des 19. Jahrhunderts stand das Wesentliche der künstlerischen Gestaltung, standen die Gesamtverhältnisse, die Wahrung der Vorderfläche, das Verhältnis zwischen Wand und Öffnungen, stand die ganz bestimmte Ausdrucksart und Ausdruckskraft der Kunstmittel, die für die bestimmte Bauaufgabe auf dem bestimmten Platz gewählt wurden, im Vordergrunde der geistigen Tätigkeit. Die Formensprache war in den Dienst des künstlerischen Ausdrucks gestellt und wurde nicht mehr beachtet als ihr zukommt.

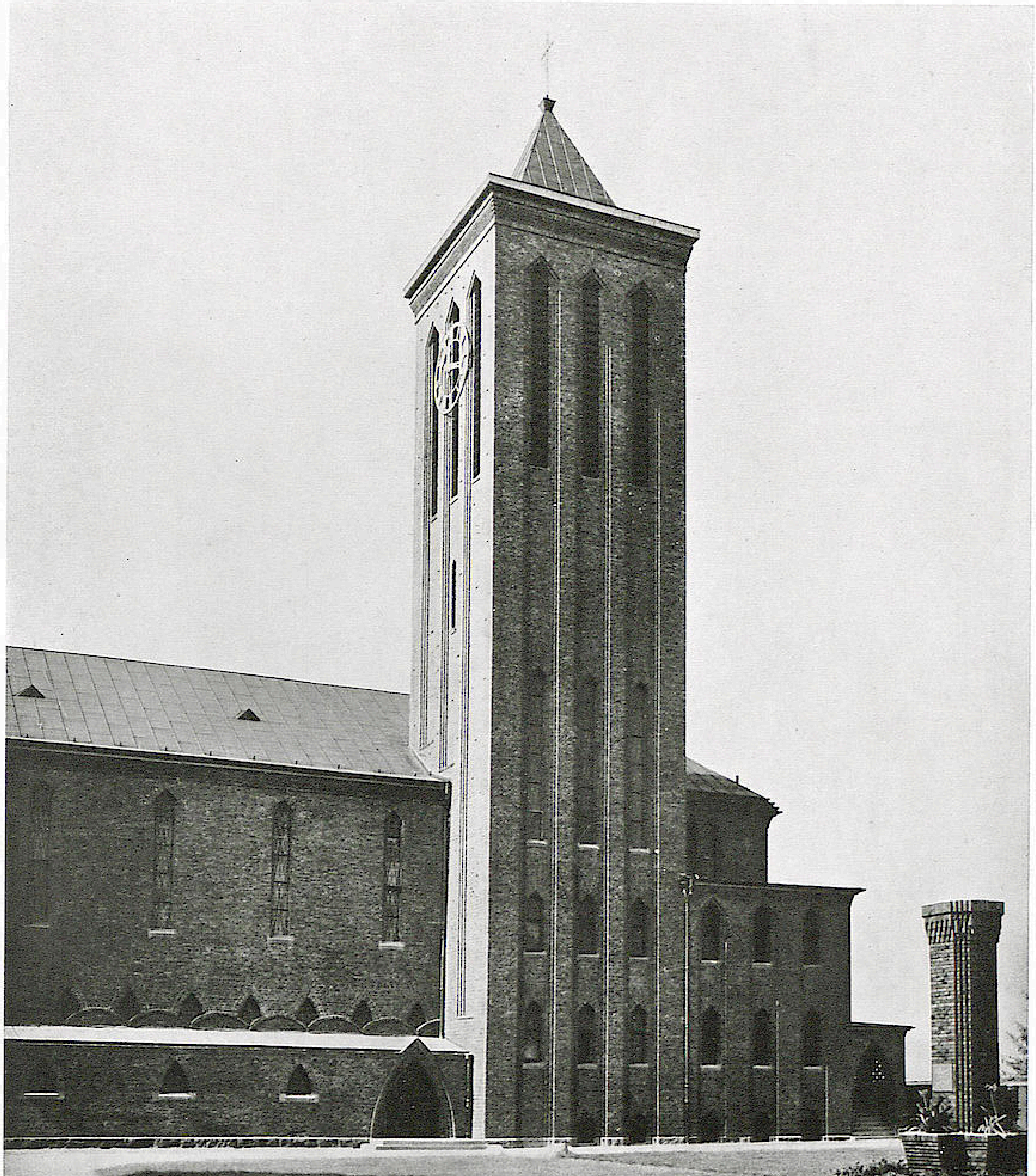
Keineswegs haben es diese Künstler, soweit sie sich gehalten haben, als ihre Aufgabe betrachtet, eine

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Clemens Holzmeister, Wien. Klosterkirche Hermeskeil-Trier

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Hans und Chr. Rummel, Frankfurt a. M.
Klosterkirche in Thuine bei Osnabrück



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

German Bestelmeyer, München
Evangelische Kirche in München-Westend

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Fritz Bräuning, Berlin. Evang. Kirche auf dem Tempelhofer Feld, Berlin

neue Formensprache zu erfinden oder die vorhandene bewußt fortzubilden. Das besorgt das Leben, das nie stille steht in unbewußter aber unentrinnbarer Weise.

Aber es ist sehr bezeichnend, daß erst jene Zusammenschau zum Ganzen zunächst auf der Basis historischer Stile wie bei G. v. Seidl vollzogen sein mußte, ehe dann ganz unmerklich jene langsame, unbewußte Fortbildung auch des einzelnen, allerdings auch wieder im Rahmen eines ausgezeichneten Ganzen einsetzen konnte: bei der Maximilianskirche von Frhr. v. Schmidt in München.

Neue Formen, das war nicht die Absicht, aber es war ein neues Gefühl für die Würde und die Kraft der baulichen Konstruktion und ihre Fähigkeit Seelisches auszudrücken, das sich da ankündigte und das ganz von selbst dazu kam, im Rahmen der Gesamtanschauung einzelne Teile und Konturen zu betonen, andere zu dämpfen. Immer nur von Fall zu Fall, immer nur im Rahmen einer Gesamtkonzeption, immer nur im Rahmen stärkster Konzentration des Künstlers auf eine ihm vorschwebende Gesamtwirkung, im Hinhorchen auf die innere Stimme, dann aber zwangsläufig und notwendig nach einer einwohnenden Gesetzlichkeit vermag sich auch das Einzelne, die Formensprache zu wandeln und so hat sie sich immer gewandelt, soweit die Wandlung echt war.

Aus diesen Zusammenhängen wird klar, daß die Hegelsche Theorie, als hätte sich die Entwicklung immer im Ausschlag von Extrem zu Extrem vollzogen, eine Theorie, die herangezogen wird, um alle Übertreibungen und Entgleisungen etwa nach der „sachlichen" Richtung hin zu rechtfertigen, unhaltbar ist.

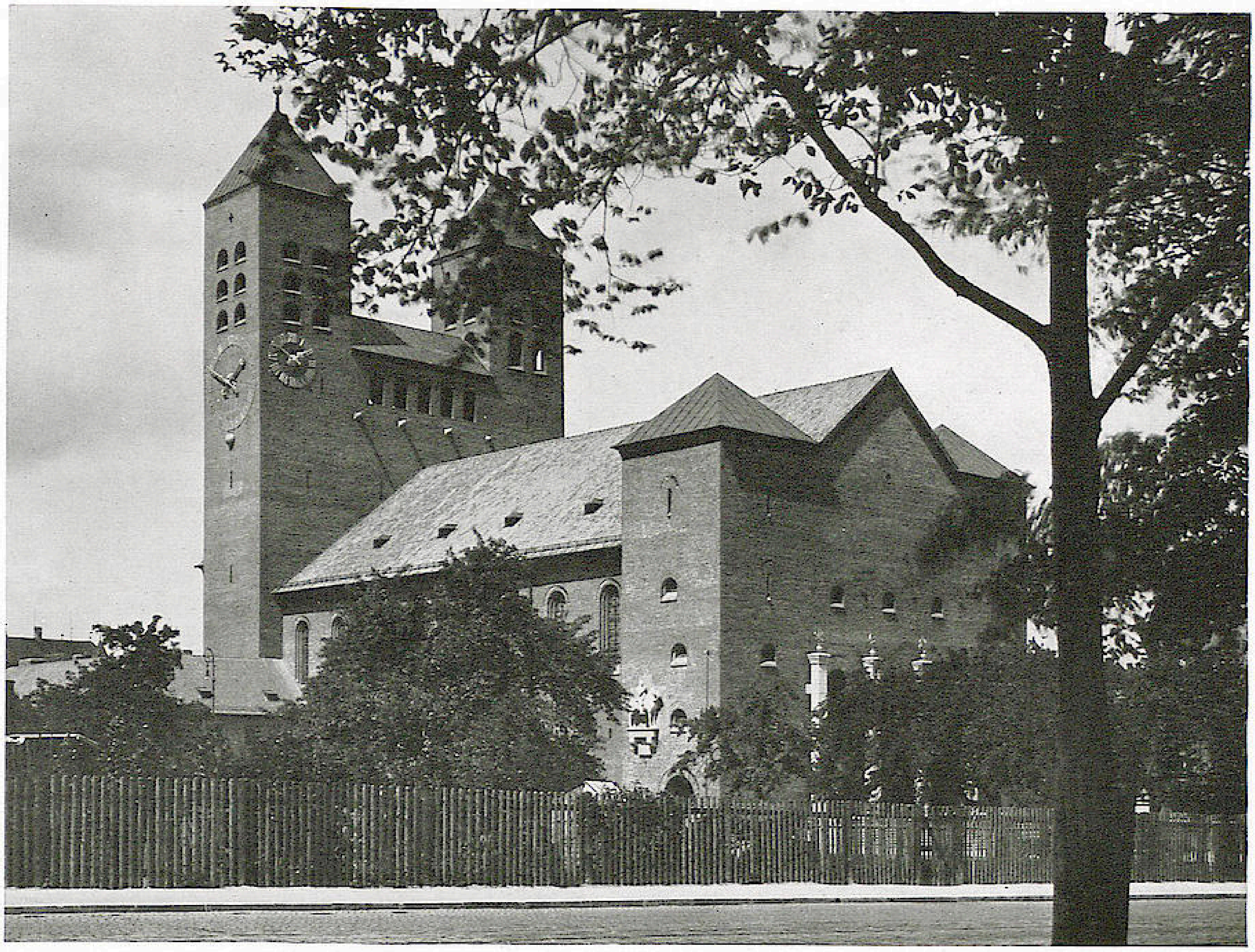
Die geschichtliche Entwicklung, auch die kunst-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Adolf Muesmann, Dresden. Inneres der Neuen Pfarrkirche Freilassing-Salzburghofen

Altäre und Beleuchtungskörper nicht endgültig, Bestuhlung noch unvollendet

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



German Bestelmeyer, München. Gustav-Adolf-Kirche, Nürnberg

geschichtliche, auch die der Bauformen, besteht freilich zu Recht, nur vollzieht sie sich, soweit sie echt ist, von Formfindung zu Formfindung, langsam organisch und ist nicht den Abenteuern der Hegelschen Hypothese überantwortet, welche, abgesehen davon, daß man bis ins kleinste, lückenlos und auf allen Gebieten geistigen Geschehens ihre Unhaltbarkeit aufzeigen kann, nichts weiter ist, als eine mißverständliche Übertragung des Gedankens der polaren Gegensätze, deren Wirken Herakleitos in der Gleichzeitigkeit verstanden wissen wollte, auf die zeitliche Abfolge der Geschichte.

Aus diesen Erwägungen heraus wird weiter deutlich, wie verkehrt es ist, auf architektonischem Gebiet experimentieren zu wollen; es ist ein Denkfehler, die Methode der verstandesmäßigen Analyse anzuwenden auf das Gebiet der Intuition, des künstlerischen Einfalls, der eben kommen muß, oder der ausbleibt.

Hier ist die tiefe, geheimnisvolle Stelle, wo sich der Vorgang des künstlerischen Schaffens als eines Unterbewußten unmittelbar berührt mit dem religiösen Erleben überhaupt, im Sinne der christlichen Mystik; woraus dann die Folge fließt: daß nur künstlerisch geschaute, „inspirierte“ Bauten auch Ausdruck des Religiösen sein können, daß nur solche, weil aus diesen geistigen Tiefen stammend, wieder jene Wirkung auf den Beschauer haben können, jene Wirkung der seelischen Erhebung und Aufrichtung, der Abgeklärtheit, der seligen Stille, der Gottnähe — künstlerisch gesprochen: des Abglanzes der göttlichen Schönheit — jene Wirkung, die man gewöhnlich als „religiös“ bezeichnet und die mit Recht von der Geistlichkeit als wesentlich von einem Kirchenbau verlangt wird.

Wenn man so einläßlich der tiefen seelischen Fundierung dieser Beziehungen nachgeht und fühlt, wie ganz bestimmte Formen (verhältnismäßig wenige Formen aus theoretisch unendlich vielen Möglichkeiten) bestimmte religiöse Stimmungen notwendig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Otto Orlando Kurz, München. Inneres der St.-Gabriels-Kirche in München

Georg Buchner, München. Kath. Kirche in Obermenzing bei München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Oswald E. Bieber, München
Johanneskirche, Augsburg

mit sich bringen, tiefernste oder kindlich-fröhliche, die sich aber alle begegnen im tiefen Sinn für das Sakrale, für das Dekorum des Kirchlichen, so mag der bekannte psychologistische Einwand, mit dem unmögliche und unkünstlerische Versuche beschönigt und eingeführt werden sollen: daß es nämlich nur eine Sache der Gewohnheit sei, diese Dinge so schön zu finden wie die aus echter Empfindung geflossenen, in seiner Hinfälligkeit, in seiner ganzen Verkennung der Konstanten in der Rechnung des geschichtlichen Ablaufs erkannt werden. Erst auf dem Vorhandensein bleibender Werte beruht die Möglichkeit der Entfaltung der Variabeln: die Geschichte. Hans Kiener

A. Boßlet, Würzburg
Kath. Kirche Altenhain
(s. a. S. 161)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Rotfiguriger Krater. Bologna, Museum

Die schönsten Antikenfunde des letzten Jahrzehnts

Im Nationalmuseum zu Athen steht seit vier Jahren die Seite 172 abgebildete Bronze, eine überlebensgroße Statue. Die Tatsache ihrer Auffindung und der sensationelle Umstand, daß sie, vor Jahrtausenden als verlorene Last eines untergegangenen Schiffes versenkt, im September 1928 nahe bei Kap Artemision auf Euböa aus dem Meere gezogen wurde, ist damals in den Zeitungen sogleich vielfach verbreitet worden. Trotzdem kann man zweifeln, ob dieses Ereignis, das uns ein ganz einzigartiges Werk mit einem Male neu geschenkt hat, unter dem täglichen Wust unserer Neuigkeiten wirklich in der verdienten Bedeutung erkannt worden ist. Inzwischen wurde der Fund in der Stille des Museums gereinigt, mit seinem schon früher entdeckten zugehörigen linken Arme wieder vereinigt, und heute steht uns die fertige Statue vor Augen, frisch, als wäre sie eben aus der Werkstatt hervorgegangen. Die Statue vom Kap Artemision (Abb. S. 172) ist in Wahrheit die schönste antike Bronze, die wir besitzen, selbst neben dem Wagenlenker aus Delphi. Sie ist reinstes Griechisch, tadelfrei gearbeitet, Werk eines großen Künstlers aus der Zeit kurz vor der eigentlichen Klassik, etwa aus den Jahren zwischen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Löwenkopf vom Tempel in Himera. Palermo, Museum

470 und 460 v. Chr.; dazu auf das vollkommenste erhalten, so daß ihr nichts fehlt als der Gegenstand, den einst die erhobene Rechte schleuderte, und das kostbare eingesetzte Auge in den jetzt leeren Augenhöhlen.
Wo sind wir je vor einem solchen Bilde gestanden? Generationen von Forschern und Liebhabern mußten ihren Begriff von der verlorenen Antike zu gewinnen suchen, ohne auch nur ein annähernd so vollkommenes Werk einmal in Wirklichkeit gesehen zu haben, unentstellt von Verletzungen, von den noch so geringen Vergröberungen auch der sorgfältigsten Kopien. Neben die wenigen großen griechischen Originale, die wir kennen, die Skulpturen von der athenischen Akropolis, neben die schönsten attischen Reliefs tritt diese Statue jetzt vor aller Augen als ebenbürtiges, frei sich bewegendes, lebendes Gebilde, aus edelstem Material. Wüßten wir

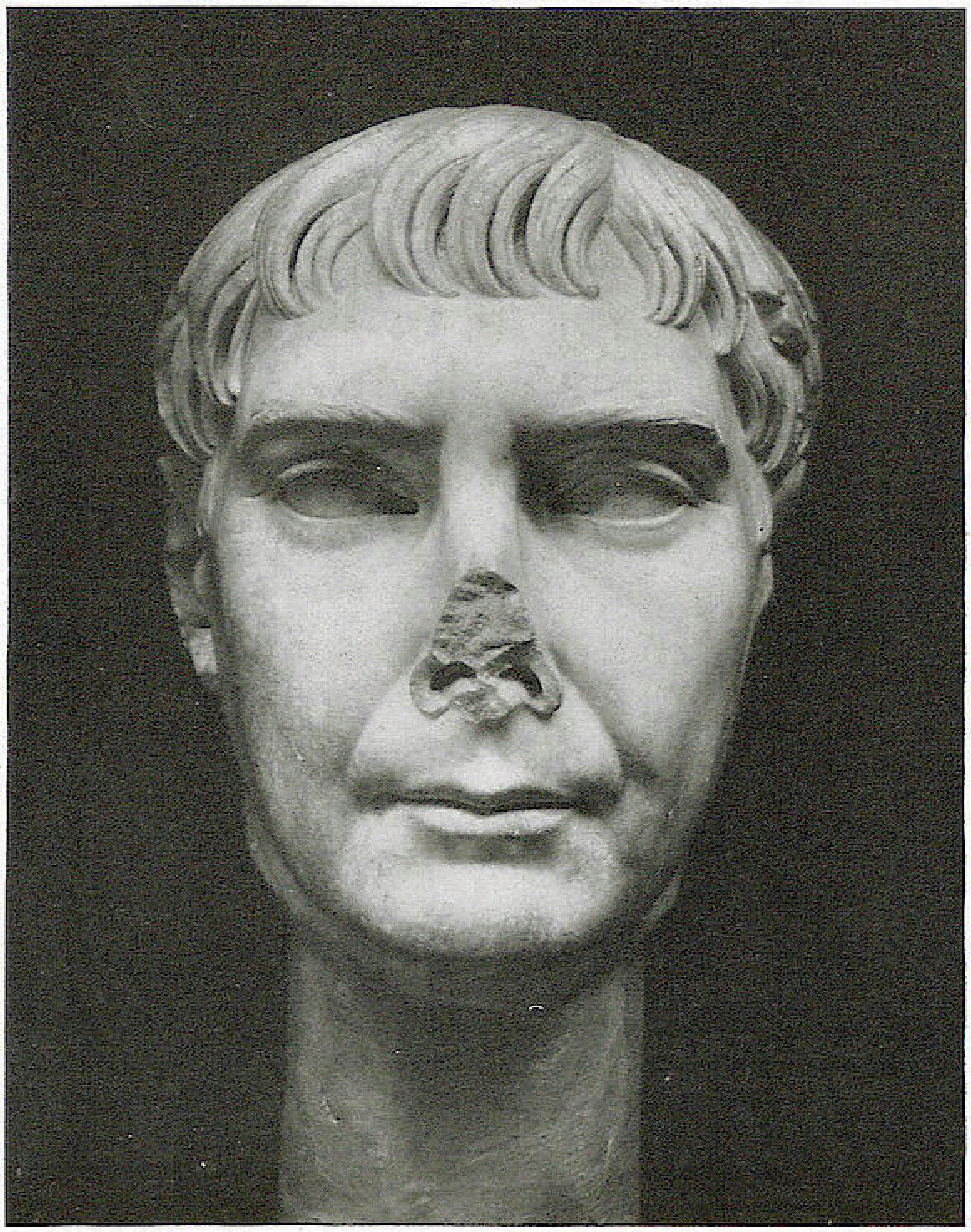
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Bronzestatue vom Kap Artemision. Athen, Nationalmuseum

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kopf der Statue vom Kap Artemision

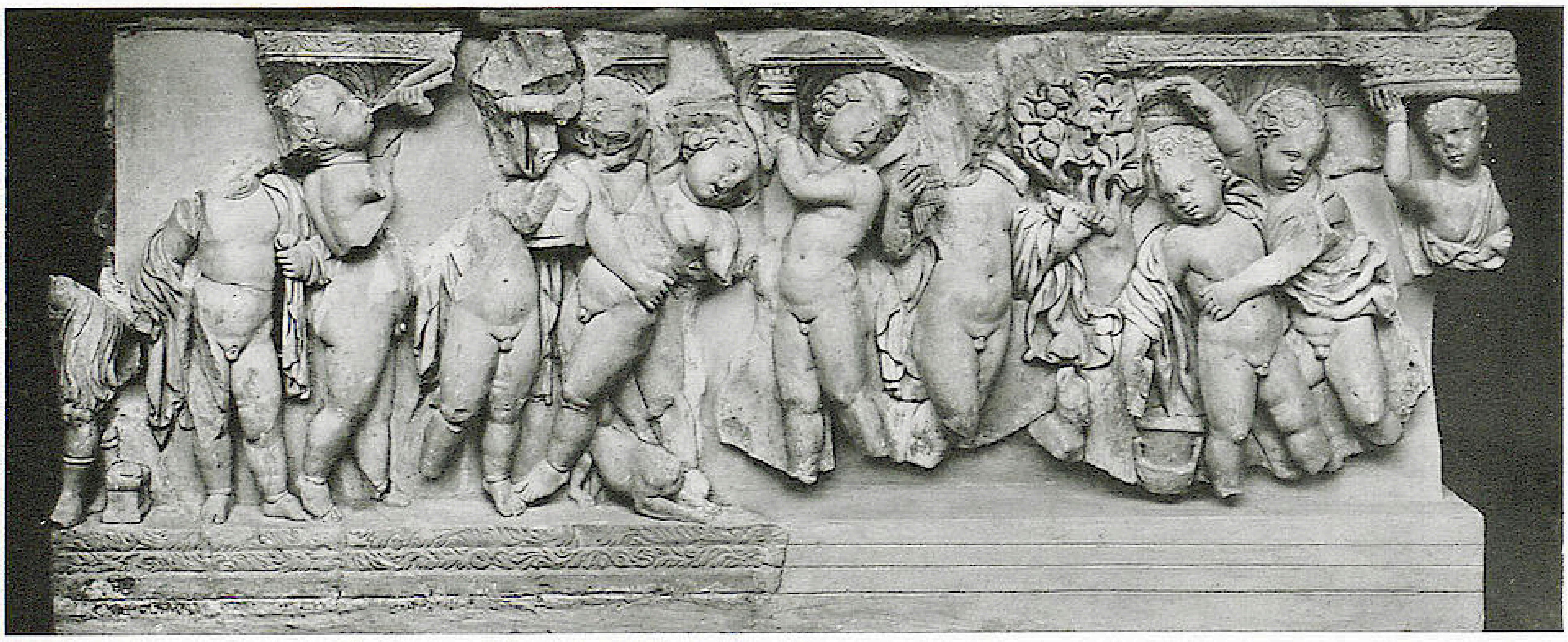
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Kolossalkopf des Kaisers Trajan
Ostia, Museum

welchen Gegenstand die weitausholende Hand zu schleudern im Begriffe war, so wäre unser Eindruck von diesem griechischen Werke so lückenlos, so sicher, wie kaum von einem anderen seiner Art. Nun bleibt doch noch dieser eine Zweifel. Wirft hier Poseidon den Dreizack, riesige Naturkraft des Meeres und der Erde, oder Zeus selbst, der männlichweiseste Gott, seinen Blitz? Die Handhaltung allein scheint keine Entscheidung zu geben; selbst Aussehen und Auftreten nicht bei dem Werke einer Zeit, die jede ihrer göttlichen Personen so menschlich sich vorzustellen liebte, daß uns heute zuerst nur die einfache Aktion verständlich einleuchtet, als hätten wir nichts anderes vor uns als das Bild eines nackten, bärtigen Turners, der sich im Werfen übt. Trotzdem wird von einer solchen einfachen Bezeichnung sich niemand ganz befriedigt fühlen. Zur Pracht der Glieder, zur Kraft der freien Bewegung gesellt sich noch etwas anderes, wodurch erst der Eindruck des Ganzen vollkommen wird, die Hoheit des Gesichts. Dort sammelt sich als geistiger Ausdruck, was im Bild des Leibes körperliche Existenz und Aktion ist. Man würde zeigen können, wie diese stärkste Wirkung auf einer vollkommenen Übereinstimmung der sinnlichen Erscheinung und der geistigen Haltung beruht, weil fast jedes Kunstmittel des sichtbar Dargestellten, Kraft und Freiheit der Bewegung, Gleichgewicht und Eurhythmie, Entschiedenheit der Einzelform, gleichsam ihre moralische Entsprechung als Eigenschaft eines großartig männlichen Charakters findet. Aus solchem Stoff bildet ein Menschenalter später Platon seine Begriffe menschlicher Vollkommenheit. Nie wieder hat ein anderes Volk ein solches Bild erreicht, nie ohne die Hilfe der Griechen es auch nur sich vorzustellen vermocht.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Sarkophag aus der Pretestata-Katakombe. Rom, Museo Pretestata

Unser eigenes Zeitalter ist eine Epoche der Experimente, auch der künstlerischen, darum voll von Fragen, Übergängen, Neubildungen. Welche Verdienste die heutigen Künstler für sich in Anspruch nehmen können, gerade im Gegensatz zu der Leistung antiker Klassik oder der von ihr bestimmten klassizistischen Moderne, ist häufig gesagt und beredet worden. Darüber soll hier nicht diskutiert werden. Aber ohne diese Leistung, die Kühnheit, Neuheit oder Konsequenz ihrer Versuche schmälern zu wollen, kann doch Eines gesagt werden. Keiner unserer Zeitgenossen wäre imstande, ein antikes Werk heute neu zu erfinden oder zu vollenden. Fast unausdenkbar ist für uns dieser Grad der einfachen Vollkommenheit, des Ausgleichs von Bewegungsfreiheit und Formbindung, von Stil und Realität, kurz aller der Eigenschaften, die wir als wesentlich antik, nicht modern, empfinden müssen. Darum bleibt für uns die Antike so sehr eine abgeschlossene Welt, die wir nicht zu bereichern, nur zu bewundern oder abzulehnen vermögen. Aus dem gleichen Grunde wäre es unmöglich, zu der bekannten Reihe von Mozartschen Quartetten oder Beethovenschen Klaviersonaten auch nur einen einzigen kleinen Satz neu hinzuzuerfinden, so sehr wir als unersättliche Liebhaber der Musik das zuweilen wünschen möchten. Keine Zeile Goethescher Sprache wird je von einem andern wieder geschrieben werden. Jedes dieser Werke ist ein schon den Nächsten unbegreifliches Erbe ihres Schöpfers. Man kann, je nach Laune und Leidenschaft, ein solches Besitztum pflegen oder vernichten, aber man kann es nicht ersetzen. Die Gotik des Mittelalters hat herrliche Werke hervorgebracht, aber man kann nicht sagen, daß sie ein einziges Werk der verlorenen Antike wirklich ersetzt hätte. Das Mittelalter selbst, nach einer jahrhundertealten Geschichte eben in einer neuen Blüte begriffen, empfand schließlich seine Wiederentdeckung der Antike als eine Befreiung.

Daher geht etwas doppelt Überraschendes von jedem neu gefundenen, großen antiken Werke aus. Es hat teil an der Kostbarkeit dieses unersetzlichen Besitzes, zu dem wir aus Eigenem nichts hinzutun, den höchstens Glück und Zufall noch vermehren können. Aber gleichzeitig fehlt ihm, wenn es nicht etwa Kopie eines bekannten Werkes ist, alles Vertraute. Es tritt ebenso unerwartet ans Licht, als habe ein Lebender es gerade fertiggestellt; unmöglich auszudenken, bevor es plötzlich vor unseren Augen steht.

Bis ein Werk wie der Gott vom Artemision in dieser Bedeutung ganz zu erkennen sein wird, kann darum eine geraume Zeit dauern; die Augen müssen sich an das Neue erst gewöhnen, auch wenn es das Uralte ist, das hier neu sich kundgibt. Vielleicht werden die Löwenköpfe des Tempels in Himera (Abb. S. 171), die vor einigen Jahren zu den schon bekannten durch Ausgrabung neu hinzugefunden wurden, leichter und rascher zu verstehen sein. Sie sind Wasserspeier am Rand des Tempeldaches, dekorative Werke, aber bester griechischer Steinmetzkunst. Ungefähr stammen sie aus denselben Jahren des 5. Jahrhunderts v. Chr., in denen auch der Gott vom Artemision entstanden sein wird; aber allerdings sind sie von anderen Künstlern zu ganz andern Zwecken verfertigt. Die kräftige Art, das stumpfe Steinmaterial zu behandeln, einfache große Steinmassen zu sammeln und das prachtvolle Tierantlitz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Bronzestatue aus Marathon
Athen, Nationalmuseum

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

darin auszubilden, wird man sofort bewundern. Jedem Kenner antiker wie moderner Bildhauerei wird sie meisterhaft erscheinen.
Daneben ein Stück Vasenmalerei; Idyll des Mythos, Spiel zarter Phantasie und bedeutungsvollen Tiefsinns (Abb. S. 170). Woher kommt der Wein, der sonst in diesem bauchigen glänzendschwarzen Gefäß den Zechern aufgetragen wird? Man sieht es auf der Vorderseite, erzählt von sorgsam ins Hellrot gezeichneten Figuren. Den Wein brachte Dionysos, mit ihm ist er von weither gekommen. Da sitzt nun der bärtige Gott, auf seinen Knien das mystische Kind Jakchos, das fern von Menschen freundlich spielend aufwächst, Becher und Weinrebe in der Hand. Nymphen betreuen es, die eine mit der Windel, die andere aber mit schönen Blumen. Diese Vase, selbst ein griechisches Gewächs etwa derselben Zeit wie die beiden anderen Werke, von denen hier die Rede war, ist im Jahre 1927 bei Commacchio in Oberitalien gefunden worden; mit ihr zusammen andere unschätzbare Stücke, die aber im Augenblick der Veröffentlichung noch nicht zugänglich sind.
Das Thema des Weines, der gehegtesten und neben dem Getreide am meisten bewunderten Kulturpflanze der Alten Welt, ist in der griechischen Kunst immer erhalten geblieben. Vielleicht ist auch der Jüngling aus Bronze, der 1925 aus der Bucht von Marathon gezogen werden konnte, nichts anderes als ein Weinschenk (Abb. S. 175). Dann müßte er in der erhobenen Rechten eine Kanne gehalten haben, bereit in eine Schale einzugießen, die auf der flach gestreckten Linken lag. Die beiden Geräte jedenfalls sind verloren; um so schöner erhalten die Statue selber und der Schwung ihrer Bewegung. Sie wird rund hundert Jahre jünger sein als die eben gezeigten Werke, und es ist nicht schwer zu sehen, wie Geist und Absicht sich in dieser Zeit gewandelt haben. Ganz anderer Art ist jetzt die Linienschönheit des Umrisses, die Weichheit der Übergänge in Kurven, Schwellungen und Drehungen.
Mit dem Thema des Weines spielt noch der schöne Sarkophag aus der Pretestata-Katakombe, dessen Abbildung (S. 174) wir der Entdeckerin Frl. M. Gütschow zu danken haben; aus zahllosen Splittern und Bruchstücken zusammengesetzt, ist er nicht so sehr ein Gewinn des Spatens, als unermüdlich suchender Geduld. Er ist attischer Arbeit, stammt aber erst aus römischer Zeit, etwa dem Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. Erotenkinder schwärmen darauf im bacchischen Zug, seltsame Vorstellung endlicher Paradiesesfreude, die den Abgeschiedenen erwartet. Wie hier die niedergehende Antike ihr Erbe des mystischen Weines einer kommenden Welt überliefert, so auch die Kunstform der schwärmenden Eroten; in der Renaissance der neueren Kunst, bei Raffael, bei Tizian wird sie wieder aufleben.
Dieses römische Altertum selbst aber, in den letzten Jahrhunderten seines Bestandes, schafft noch ein ganz neues und ganz eigenes Kunstwerk: Das politische Herrscherbildnis. Immer noch zu wenig kennt man das kolossale Bild des Kaisers Trajan (Abb. S. 173), mit dem hier diese gewiß nicht vollständige Aufzählung schönster neuerer Antikenfunde beschlossen sei. Das griechische Menschenbild findet Vollkommenheit im nie wieder erreichten Ausgleich von Geist und Schönheit; das römische Bildnis seine eigenste Vollendung in der Würde des Weltbeherrschers, im Ausgleich von Geist und Macht.

Otto Brendel

Künstleranekdoten

Cézanne sagte einmal: „Es gibt zwei Arten von Malerei. Da ist zunächst die starke, die schöpferische Malerei — kurz die meine. Und dann ist da noch die Malerei der andern.“

*

Clemenceau hat Cézanne dreimal gesessen. Dann konnte der Maler nicht weiter. Er erzählte später: „Eines Tages habe ich alles stehen und liegen lassen. Eine Mauer richtete sich vor mir auf. Dieser Mensch glaubte nicht an Gott. Machen Sie von so was ein Porträt!“

*

Die Malerei war Cézannes einzige Sorge und der Gegenstand seiner ununterbrochenen geistigen Beschäftigung.
Seit einem Jahr hatte er Charles Camoin nicht gesehen, da traf er ihn in Marseille auf der Straße. Bevor er ihm die Hand drückte und sich nach seinem Befinden erkundigte, sagte er zu ihm, gerade als ob er einfach eine Unterhaltung, die er am Tag vorher gehabt, fortsetzen wollte:
„Guten Tag, Herr Camoin. Alles ist lediglich Theorie, aber angewandt und entwickelt im Kontakt mit der Natur...“

*

Courbet und Corot gingen spazieren. Courbet fragte unvermittelt: „Wer sind eigentlich die Maler Frankreichs? Bin ich's, sind Sie es?“ „Wenn ich nicht dabei gewesen wäre“, sagte Corot später, „hätte er mich sicherlich nicht erwähnt.“

*

Kokoschka wurde von dem Doktor R. aufgefordert, sein Porträt zu malen. Er sah sich den Mann lange an, dann sagte er zögernd: „Herr Doktor, do mol i do liaba a Stülleben!“

Phot. Durand-Ruel, Paris

Edouard Manet. Knabe mit Kirschen

Die große Manet-Ausstellung in Paris

„Aus dieser Erde quillen meine Freuden,
Und diese Sonne scheinet meinen Leiden."
Goethe

Manets große und edle Kunst, freilich mit Paradestücken in eine durchaus nicht immer zutreffende historische Situation gebracht, ist im Sommer und Herbst 1932 zur Erinnerung an die Jahrhundertfeier des Tages seiner Geburt auf Veranlassung des französischen Staates durch eine umfangreiche Ausstellung in der Pariser Orangerie gezeigt worden. Ein besonderer Grund, dieser schönsten von allen Gedächtnisausstellungen der letzten Jahre die Aufmerksamkeit zunächst der Franzosen zu verschaffen, lag in der Erkenntnis, wie viele hervorragende Werke des Meisters sich in Deutschland und Amerika befinden, welche (wie schon Manets bedeutendster

Photo Druet, Paris

Edouard Manet. Die Malerin Eva Gonzalès

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Durand-Ruel

Edouard Manet. Der Hafen von Boulogne bei Nacht

Biograph Moreau-Nélaton bemerkt hat) Frankreich sich hatte entgehen lassen. Die Ausstellung in der Orangerie ergab für diese Tatsache wiederum den Beweis. Um so verwunderlicher aber war es — hier lag ein höchst eigentümlicher Reiz der Ausstellung — angesichts gerade dieser Gemälde von Manet sich die Frage vorzulegen, wie denn eine solche Ablehnung möglich sein konnte.
Denn Manets Werk ist in einem ganz ausgesprochenen Maße französisch und mehr noch, es ist pariserisch in einer köstlichen Weise vor allem der koloristischen Ausführung, die sogar ein sehr intimes Verhältnis zu Paris — mehr dem Paris des dritten Napoleon als dem Paris der Republik — voraussetzt, um sie bis zur letzten Neige ihrer Schönheit zu erkennen und zu genießen. Nur in Paris, dank der außerordentlichen Verbindung, welche hier Tradition und Lebenskraft ständig miteinander eingehen, war es möglich, daß eine auf die reichste äußere Vorstellung gerichtete und in ihr sich erschöpfende Kultur der Malerei eine Größe auch der reinen malerischen Form erreichen konnte, wie sie Manets Kunst auszeichnet. Wie in der Malerei Corots ruht auch in der Malerei Manets das wunderbare Geheimnis, Lebenskünstlertum und Optimismus in einem auch die höchsten idealen Ansprüche eines gesunden Realismus einordnenden Zusammenschluß zu verbinden.
Daraus ergibt sich, daß Manet in Wirklichkeit der stumpfen Doktrin des „l'art pour l'art" ebenso-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Durand-Ruel

Edouard Manet. Toter Torero

E. Manet. Junge Frau mit schwarzem Hut

Phot. Durand-Ruel

wenig unterworfen war wie der Einseitigkeit einer nur mit impressionistischen Absichten schaffenden Malerei. Ihm ist die ganze Natur, wie er sie vor sich sieht, Mensch und Pflanze, Licht und Raum, kein tiefgründiges, metaphysisches Problem. Sein Auge möchte hier genießen — das frohe Spiel des Lebens, nicht die ernste Tragik des Daseins locken seine Sinne, und der weitgespannte Blick dieses völlig diesseitigen Malers saugt entzückt alles, was er schaut, in seinen im Schein der Farben gleißenden, vom reinen Hauch der Luft berührten, in voller Sonne aufleuchtenden Harmonien auf, um nunmehr Form und Stil der eigenen Kunst in der reichen, koloristisch mit einem unvergleichlich ausgebildeten Geschmack angeordneten Gewandung des Bildes zu gewinnen. Manet ist Meister des Bildes, und das schöne Wort Goethes „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben" trifft den entscheidenden Willen seiner künstlerischen Absicht, deren Voraussetzung in nicht geringerem Maße die klare Anschauung des Wirklichen als die Begabung der Darstellung des Wirklichen ist. Hier aber knüpft Manet an seine großen Ahnen, Chardin und den Spanier Velazquez, an.

Vor allem dem Velazquez ist der junge Manet sehr verpflichtet. Wenn wir das gesamte Werk, das er hinterlassen hat, überschauen, so erkennen wir den entscheidenden Zeitpunkt für den Beginn seiner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Edouard Manet. Die Eltern des Künstlers

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Reife und seiner Selbständigkeit in dem Umschwung, der ihn von der Dunkelheit und den Fesseln des Ateliers des großen spanischen Meisters in die luftige, warme, helle Freiheit einer eigenen Kunst hinübertrug. Der dunkeln Tätigkeit des frühen Manet schließt sich die Periode einer andern Tätigkeit an, die wir unbedenklich die „blaue" nennen dürfen. Es ist der Himmel, es ist das Licht von Paris, die auf die Leinwand herniedersteigen, es sind die Reflexe einer zauberischen Farbigkeit, in welche Manet nunmehr die Bedürfnisse seiner genialen Kräfte zu schauen, zu leben, zu genießen, in schöpferisch wiedergebender Ergriffenheit als großer Maler übertrug. Diese Farbigkeit ist in stärkstem Maße musikalisch, ist wie bei Chopin eine Interpretation melodischer Deutlichkeit. Sie ist heiter — ihr Widerspruch zur Gegenwart offenbart sich. Um so größer ihre Bedeutung.

Ein Doppeltes suchte Manet von Velazquez zu gewinnen: Komposition, vor allem Gruppierung, und

Phot. Durand-Ruel

Edouard Manet
Junger Mann
in spanischem Kostüm

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Druet, Paris

Edouard Manet. Skizze zum Bild: Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko

die Technik in der koloristischen Behandlung der stofflichen Unterschiede, Samt, Seide, Leder, Pelz, Schleier. Eine eigene Palette brachte er mit, auch das sichere Gefühl für alle Differenzierung zwischen lebendiger und toter Materie, vor allem aber die „ins Reale verliebte" Leidenschaft der Pinselführung. Es ist ihm in einer unerhörten Sicherheit gelungen, die Verschiedenheit der Stoffe wiederzugeben: eine mit dem Lederhandschuh halb bekleidete Hand einer jungen Frau, ein Wollknäuel auf dem Bildnis der Eltern, ein Batistkleid der Frau auf dem Seineboot sind drei Beispiele aus den verschiedensten Epochen der Arbeit Manets. Es ist selbstverständlich, daß ihm diese handwerkliche Sicherheit nicht genügte, daß er zu einem immer mehr verfeinerten Ausbau der koloristischen Beziehung sich steigerte wie sie von keinem andern der großen gleichzeitigen französischen Maler, selbst von Renoir nicht, auch nur annähernd erreicht wurde.

Hier hat sich Manet zu einem ebenbürtigen Nachfolger des Velazquez erhoben. Die einzigen Vorwürfe, die man seinen großen Kompositionen — nur diesen — machen darf, liegen in der Wahrnehmung, daß es ihm nicht immer gegeben war, die Vollkommenheit der bildgemäßen Form bis zur letzten lebendigen Erfüllung zu treffen, und daß mehrfach die Menschen, die er gemalt hat, in einer Pose dastehen, gleich kostümierten Mannequins, wie selbst sein berühmter „Fifre", dessen Finger sich nicht bewegen, dessen Flöte keinen Ton gibt. Dieser bereits zu Manets Lebzeiten geäußerte Tadel wird auch nicht durch die Beobachtung aufgehoben, mit welcher Schärfe der Charakterisierung schon der junge Manet in der Attitüde die typische Bewegung aufgenommen hat, die sich aus der ursprünglichen Starrheit heraus zu einer gefestigten Monumentalität drängt. Sie ist dann späterhin in starken Reliefwirkungen und einem von der Rhythmik der Linie zur Rhythmik der Farbe hinübergehobenen Aufbau

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zu erkennen, bei der Olympia, dem Frühstück im Grase, den Werken aus den letzten Jahren, namentlich den prächtigen Blumenstücken und Stilleben.
Manet hat Velazquez kopiert und die Dantebarke des Delacroix. Sein Temperament suchte die Annäherung an diese beiden Meister auch aus dem Gefühl heraus, daß die Tradition und ihr Besitz ihm für den Weg in die Freiheit die Tür öffnen würden. Er behielt recht, und zu allem, was merkwürdig und verwunderlich ist für die Ablehnung, die Manet erfahren hat, gehört im besondern die Unfähigkeit des Publikums, die Gesetzmäßigkeit der Kunst Manets in ihrer Einigung zwischen Überlieferung und Selbständigkeit so einzuschätzen, wie wir heute seine Malerei, nachdem sie historisch geworden ist, auffassen. Die Entwicklung Manets ist durchaus einheitlich vor sich gegangen. Der schulmäßigen Ausbildung und dem Wunsch, sich nach großem Beispiele zu richten, folgen, verhältnismäßig spät, Selbsterkenntnis und Reife. Die frühesten Gemälde der Periode, die wir die „blaue“ zu nennen wagten, gehören den Jahren nach 1870 an, obwohl schon Anzeichen des Überganges in Einzelheiten etwa der grandiosen Studie der Erschießung des Kaisers Maximilian auffallen. Je älter Manet wird, um so leichter das spezifische Gewicht seiner malerischen Form. Selbst die menschliche Erscheinung bleibt ihm nicht wichtiger als ihre Beziehung zur Kleidung und zur Atmosphäre, in der sie ihr Dasein, ein selbst in weicher und durchsichtiger Luft manchmal künstliches, treibhausgemäßes Dasein führt. Auf Manets Hauptwerk, dem „Frühstück im Grase“, ist bereits die kompositionelle Behandlung frei nach Raffael weit weniger von Belang als das Stilleben der Kleider und Früchte zur Seite und die harmonische Farbendialektik der blauen, in die sonnendurchspielte Tiefe des Waldes hinsinkenden Stimmung, die in der starken Tönung des Frauengewandes den koloristischen Träger besitzt. Es ist außerordentlich reizvoll, von einer solchen Kultur der Palette her zu versuchen, Manets eigene Empfindungen und Wahrnehmungen zu erkennen und nachzuprüfen. Das Resultat ist das Ergebnis, wie weit sich die Gegenwart von diesem Aufgeben aller Nachdenklichkeit, von dieser Natürlichkeit, das Leben in seinem ganzen Reichtum auszuschöpfen, entfernt hat. Manets Kunst ist vor allem ein herrliches Beispiel dafür, daß es einstens Menschen gegeben hat, die aus dem „carpe diem“ ein ästhetisches Vorbild für sich und andere zu holen verstanden. Diese Kunst ist Besitz eines Glücklichen gewesen, Glücklichen allein ist sie bestimmt.

Hermann Uhde-Bernays

E. Manet. Canale Grande in Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ferdinand Liebermann. Bildnis einer jungen Frau

Neue Arbeiten von Ferdinand Liebermann

Aus dem unermüdlichen, reichen Schaffen des Münchner Bildhauers Ferdinand Liebermann sind hier drei Arbeiten der letzten Jahre herausgegriffen: zwei seiner gertenschlanken Mädchengestalten, lyrisch und doch irgendwie dramatisch zugleich und einer seiner ausdrucksstarken Bildnisköpfe, das Bildnis einer jungen Frau.
Reihen sich diese drei Werke auch mühelos und scheinbar unauffällig in den Umkreis der uns seit langen Jahren vertrauten bildhauerischen Tätigkeit des begabten Künstlers ein, so will mir doch scheinen, als ob ihnen eine Sonderstellung im Rahmen dieser vortrefflichen Gesamtleistung gebühre. Sie sind harmonischer, inniger, in ihrer plastischen Gestaltung knapper und überzeugender als vieles von dem Schönen, was diese Hände formten. Sie sind,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ferdinand Liebermann. Intuition

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ferdinand Liebermann. Abwehr

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und das scheint mir das Bewundernswerteste, viel mehr als alle anderen Gestalten des Künstlers der irdischen Schwere entrückt, sind körperlich gewichtlos geworden und daher ein reiner, geläuterter Ausdruck geistigen Wollens.

Ist es nicht so, daß wir Deutsche immer und überall unter der verhängnisvollen Schwere unseres Blutes leiden, daß — rein geistig genommen — unser allzugroßes spezifisches Gewicht den emporstrebenden Flugschöpferischer Tätigkeit oft allzusehr mit Hemmungen belastet? Der Bildner, der mit seinen Händen die plastische Gestalt formt, hat unter dem verhängnisvollen Zwiespalt, zu dem sorglose Schaffenslust und quälendes, grübelndes Denken sich einen, am meisten zu leiden.

Liebermanns Schaffen ist schlechthin typisch für den ewigen Kampf um die Überwindung dieses Zwiespalts. Vor seinen Gestalten ahnt man zuweilen blitzartig, daß alles heiße Bemühen des Künstlers nicht allein der Gestaltung der Form gelten muß, sondern dieser anderen, viel mühevolleren, aufreibenderen Anstrengung, die unerbittlich fordert: die menschliche Form ihrer Erdenschwere zu entkleiden, ihr die Schlacken der Materie zu nehmen, sie zum Instrument, zum Träger einer Idee zu machen.

Die Bronzefigur der Städtischen Lenbachgalerie in München, die vom Künstler den Namen „Intuition" erhielt, ist reiner Ausdruck dieses geistigen Wollens: in gotischer S-Linie zaghaft gebogen, rankt sich der Mädchenkörper empor; der Oberkörper flieht seitlich zurück, so daß dem Beschauer von dem Kopf nichts als die traumhaft verlorene Linie des Profils sichtbar bleibt. Der schlanke Körper, von einem hauchartig dünnen Gewand überweht, bietet sich frontal dar. Es ist, wie so oft bei Liebermanns Mädchengestalten, ein knabenhafter Körper mit schmalen Hüften und breiteren Schultern, dessen entscheidender Ausdruck in der Gebärde der Arme liegt.

Als Motiv naturalistischer, in der Ausführung aber weit darüber hinaus ins Typische gesteigert, ist die weibliche Figur, die den Namen „Abwehr" trägt. Wieder dieser hektisch schlanke Körper mit den unwahrscheinlich schmalen Hüften, den breiten Schultern, dem zierlich kleinen Kopf; wieder die entscheidende Bewegung in der Gestaltung der Arme.

Ganz anders, blutvoller und glutvoller und doch Ausdruck einer bestimmten geistigen Zuständlichkeit ist dann der edle weibliche Bronzekopf, Bildnis der Frau Oberbürgermeister Dr. Buhl in Hof. Die charakteristischen Formen dieses Kopfes sind ganz wie mühelos, mit rascher, eilender Hand zu einem großen und klaren Bild zusammengefaßt; prachtvoll die großen Augen, die klare Kurve der Brauen, der edle Schwung des halbgeöffneten Mundes, der diesem Kopf eine unbeschreiblich lebendige, atmende Körperhaftigkeit verleiht. Von der fliehenden Stirne sinken in schweren Locken die reich bewegten Haare hernieder, kostbarer Rahmen für dieses Gesicht mit dem ins Seherische gesteigerten Ausdruck, der mir unvergeßlich erscheint. Dr. Hubert Wilm

Wilhelm Kohlhoff

Während des Krieges hat Wilhelm Kohlhoff begonnen zu malen, Landschaften und Figürliches. 1917 hat er das erstemal in der von Liebermann geleiteten Secession ausgestellt und starken Erfolg gehabt. Wir haben alle die Bilder aus der Zeit unmittelbar nach dem Kriege in Erinnerung, diese ausdrucksstarken, leidenschaftlichen Visionen eines von der Zeit und allem Geschehen aufgewühlten Menschen. Die Titel wie „Verzückung", „Verführung" besagen schon die geistige und seelische Haltung des Malers, der sich charakteristischerweise damals für Dostojewski begeistert hat. Aber welche Wandlung hat sich seitdem vollzogen! Die unerhört starke Wandlung des Expressionisten zum Maler des Lichts, der Freude!

So hat sich auch seine Palette gewandelt. Sie ist immer heller und leuchtender und strahlender geworden. Das Seelische ist untergetaucht in der Freude am Dasein, am Leben, an den Erscheinungen. Aber hat diese Lebensdarstellung das Visionäre verloren? Ist Kohlhoffs Welt nur die des äußeren Scheins, die Freude an den Erscheinungen bekundet, an Licht und Sonne, an Landschaften und Straßen, Hafen und Plätzen? Gewiß, bald sehen wir den Berliner Dom, das Schloß, die Börse, Ansichten von Paris, von Südfrankreich, Bilder aus Spanien. Aber sind diese Landschaften, die alle vor der Natur gemalt sind, wie er selbst sagte, nicht doch noch visionär geschaut? Ist seine Malerei nur erweiterter Impressionismus? Die Natur lebt ganz gewiß sehr stark in seinen Bildern. Aber zugleich blüht das Naturhafte auf in den Visionen des Künstlers. Er beweist es uns, daß es nicht nur den Expressionismus des Leids, der Verzückung, der Klage und Verzweiflung gibt, sondern auch den der Freude, des Glücksgefühls, im Dasein zu sein, zu leben.

Seine Malerei ist interessant. Sie erheitert und erfreut. Vor allem ist es Malerei. Die feste, herbe Linie ist diesem sprühenden Temperament unsympathisch. Will er graphisch arbeiten, wählt er

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wilhelm Kohlhoff. Überfahrt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wilhelm Kohlhoff. Schloß und Dom in Berlin

bezeichnenderweise nicht die Radierung oder den Holzschnitt, sondern die Lithographie, die weiche Kreide, mit der er feine malerische Wirkungen erreicht hat. Auch in der Öltechnik meidet er natürlich möglichst strenge Linien. Er zeichnet mit dem Pinsel, und dieser Strich ist zugleich Farbe. Daher ist die Form auf seinen Ölbildern nie bestimmt, was seine Arbeiten etwas unruhig macht, flackernd, daß sie aussehen, als husche Blitzlicht über die Formen. Der Pinselstrich ist hastig. Daß der Maler aber auch zeichnen kann, das hat er schon früher und auch jetzt durch seine Werke, die bei Gurlitt zu sehen waren, auch mit einzelnen Porträts bewiesen, das hat er auch mit der Pariser Vorstadtstraße gezeigt, einer Winterlandschaft, die die kalte Winterstimmung recht gut zum Ausdruck bringt. Man spürt ordentlich durch die Härte und Glasklarheit der Luft die Kälte.

Licht malt er, setzt helle Flecke auf die Leinwand. Namentlich nach oben, gegen den Himmel, in weiter Entfernung, wo es die impressionistische Malweise gestattet, unterschlägt er oft die Schattenformen. Aber was er malt, ist — namentlich in seinen letzten Bildern — nicht nur das Licht, sondern mehr, die Brillanz des Lichtes, die über den Dingen liegt, über den Kirchtürmen, den Kuppeln, den Statuen, den Häuserfronten, über dem Straßenpflaster. Die Brillanz geistert über das Häusermeer, über die Gesichter und Beine, Gewänder und Schleier der Frauen. Das Mystische der Natur ist überstrahlt

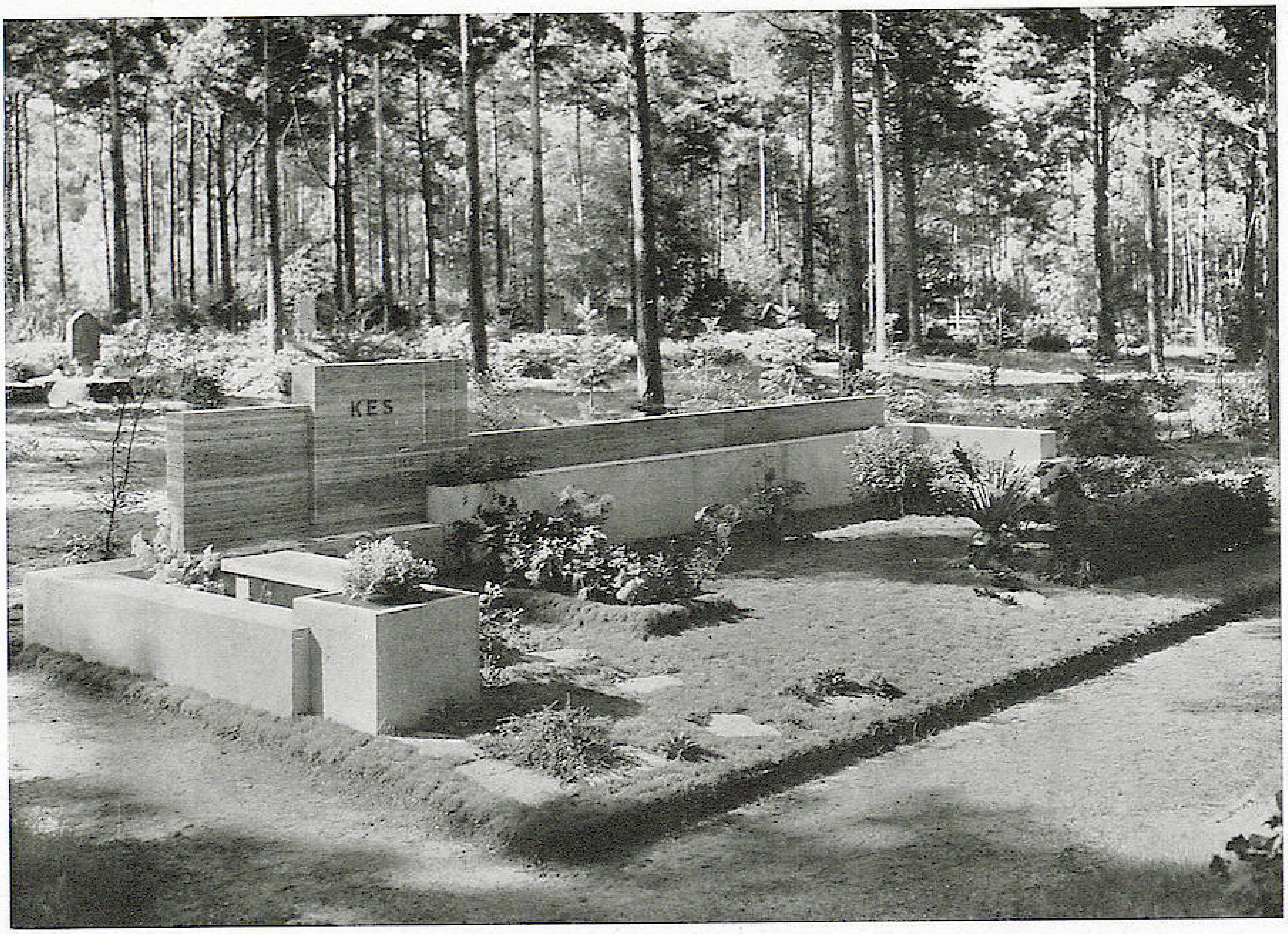
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

von einem Schein der Freude, als wollte der Maler alles verbergen und verhüllen, was Rätselhaftes in der Natur ist.

Der Aufbau in seinen späteren Bildern ist stets locker, hängt scheinbar von Zufälligkeiten ab. Bei der Art der Themen, die er jetzt bevorzugt, ist das auch nicht anders zu erwarten. Er muß sich schon einen passenden Standort suchen, und wenn das nicht gelingt, muß eine Wolke das Gleichgewicht bringen, oder ein paar flott hingesetzte Figuren müssen das Bild ausbalancieren. Immer liegen Fluchtpunkt und Horizontlinie hoch. Sein Standort ist hoch, an irgendeinem Fenster eines Hotels oder irgendeiner Wohnung; denn so kann er von dem brausenden Verkehr der Weltstädte am besten Kunde geben, so läßt sich ein Platz, eine Straße, ein Hafen am besten überschauen. Gerade so, als ob wir auf einer Reise aus dem Hotelfenster einen Blick auf die Straße oder den Platz werfen und den ersten Eindruck dieser Stadt in uns aufnehmen. So notiert auch er, nur eben als Maler auf der Leinwand, auf dem Blatt Papier mit Zeichenstift und Aquarellfarben die Eindrücke. Eine bunte Welt, wie sie dem Auge erscheint. Ohne Berechnung durch irgend welche geistigen oder zeitlichen Probleme nimmt er von der reichen Tafel der Welt, führt uns von den Rätseln des Lebens fort und genießt und läßt uns genießen, wenn wir nur wollen. Franz Linde

Wilhelm Kohlhoff. Pariser Vorstadt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Arch. Carl Mauve, Berlin. Familiengrabstätte im Stahnsdorfer Friedhof bei Berlin

Ein Familiengrab von Carl Mauve

Der Gedanke, auf dem Friedhof die nacheinander abscheidenden Mitglieder einer Familie nebeneinander ruhen zu lassen, ist ohne Zweifel sehr schön. Er führt logisch dazu, diese gemeinsame Ruhestätte zusammenfassend nicht nur in der Fläche, sondern auch architektonisch besonders zu betonen. Oft fehlt es aber bei der Durchführung der an sich sehr reizvollen Aufgabe am notwendigen Takt und an der Rücksicht auf die nachbarliche Stille der Umgebung. Die Verwendung kostbaren Materials wird demonstrativ übertrieben, der architektonische Aufbau überschreitet in Ausmaß und Form die Grenzen, die hier dem ethischen und ästhetischen Gefühl gezogen sein sollten.
In der Waldesstille des Stahnsdorfer Friedhofes bei Berlin ist eine Familienstätte entstanden, die in ihrer einfachen Bescheidenheit wohltuend wirkt und gleichzeitig eine gute und reife architektonische Leistung des Berliner Architekten Carl Mauve darstellt. In verschiedenfarbiger Gesteinsart, Langensalzaer und künstlichem Travertin, erschöpft sich die Aufwendung des Materials, das Thema des Familiengrabes symbolisch im senkrechten Aufbau von zwei erhöhten Steinplatten über den Grabstellen der abgeschiedenen Familiengründer, neben denen in horizontaler Fortsetzung eine niedrige, schlichte Wand die künftigen Ruhestellen der Angehörigen begrenzt. So fügt sich das Denkmal in würdiger und künstlerisch befriedigender Weise der schönen Umgebung ein.

Fritz Hellwag

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL GUSTAV CARUS. WANDERER AM STADTTOR

Im Besitz des Herrn Prof. Dr. Otto Frank, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Caspar David Friedrich. Weiden im Mondschein

Im Besitz des Herrn Oskar Reinhart, Winterthur

Bilder deutscher Romantiker kehren nach Deutschland zurück

Im Juni 1932 wurde in Kopenhagen die Sammlung des ehemaligen Kunsthändlers M. Grosell aufgelöst. Auf seinen Reisen in Deutschland trat der Händler vielfach hinter den Sammler Grosell zurück. Mit ausgesprochener Liebe für die deutsche Romantik, die mit der Kunst seines Heimatlandes manche gemeinsame Wurzeln hat, verstand es Grosell, fast alle wichtigen Namen mit bedeutenden und stets charakteristischen Werken in seiner Sammlung zu vereinigen. Zeitlich reichten sie bis in die neuere Zeit. Fast stets blieb aber auch bei den neueren Bildern vorwiegend die Neigung zu romantischen Gefühlsinhalten richtunggebend für die Auswahl. Dieser Teil der künstlerischen Hinterlassenschaft Grosells war zweifellos der umfangreichste und geschlossenste seiner verschiedenen Sammelgebiete. Das Hauptgewicht lag auf C. D. Friedrich und seinem Kreis und den ihm innerlich verwandten nordischen Weggenossen. Er war mit einem bedeutenden, durch einen vom Sächsischen Kunstverein im Jahre 1834 herausgegebenen Stich den Zeitgenossen bereits vertrauten, größeren Werk „Ruine in einem Nadelwald“, den phantastischen „Weiden im Mondschein“ und einem stimmungsvollen Aquarell gewichtig vertreten. Von Carus sah man einen Querschnitt durch sein Schaffen in einer ganzen Reihe charakteristischer Bilder, nicht minder aufschlußreich J. C. Dahl. Wenn wir nun

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

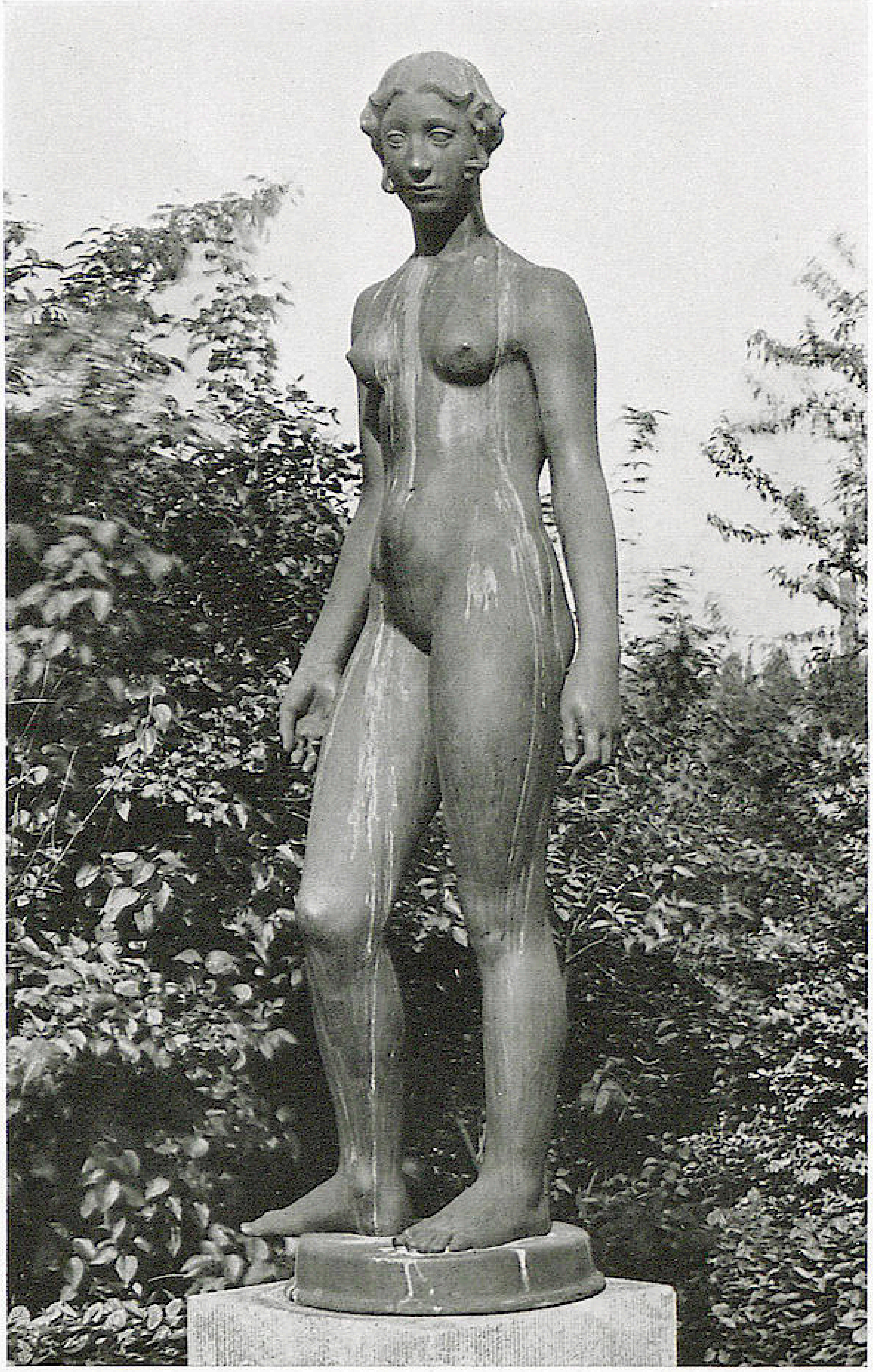
noch Blechen nennen, der bei Grosell mit außerordentlichen Proben seiner genialen „Skizzier"-Kunst vertreten war, so ist damit das Schwergewicht der Sammlung umschrieben. Um dieses gruppierten sich die vielen anderen: Krüger, K. Begas und Menzel; Spekter, Rayski, Kobell, Kersting und Waldmüller, um nur einige Namen zu nennen. Abseits dieser Linie fand man W. Busch, daneben Oberländer, dann die beiden Achenbachs und schließlich, oben Gesagtes bestätigend, Idylle von Steinhausen und Thoma. Nicht vergessen soll werden eine als unbekannt im Katalog aufgeführte dramatisch bewegte Landschaft mit Reitern, die sich durch einen übereinstimmenden Stich als literar-historisch bedeutsames Werk von F. C. Reinhart herausstellte und nachweislich vom Künstler dem Dichter Friedrich Schiller gewidmet wurde.

Im Falle der Auflösung der Sammlung Grosell wären wehmütige Betrachtungen über die Zerstreuung wertvollen Kunstgutes fehl am Platze. Fanden doch fast alle Bilder den Weg in ihr Ursprungsland zurück, wo sie bereits zum großen Teil empfundene Lücken in öffentlichen und privaten Sammlungen ausfüllen. O. G.

Carl Blechen. Mädchen im Park

Besitzer: Neue Pinakothek, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Einar Utzon Frank. Aphrodite

Einar Utzon Frank

Unter den jungen Talenten, die vor etwa 25 Jahren in der Kunstwelt Kopenhagens die Aufmerksamkeit auf sich lenkten, waren zwei Bildhauer, Kai Nielsen und Einar Utzon Frank, die sehr bald sich als Führer der regsten Künstlerjugend behaupteten. Sie hatten bei Rodin und Meunier studiert. Kai Nielsen war hervorgetreten mit der Statue eines Greises im Stil der schönen Häßlichkeit von Rodin. Utzon Frank, an Meunier anknüpfend, hatte einen Kohlenarbeiter geschaffen, der sich mit dem Ellenbogen den Schweiß aus dem Gesicht wischt.

Wie Kai Nielsen in Dänemark der vorbildliche Steinplastiker seiner Generation wurde, so wurde Utzon Frank führend auf dem Gebiet der Bronzeplastik. Von den Griechen hatte er gelernt, wie man den Aufbau einer Statue von der Plinthe aus, immer eingedenk der Gesamtkomposition und ihres Umrisses, vornehme. Die kompositionelle Behandlung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Einar Utzon Frank
Meine Tochter Brigitte

von Einzelfiguren und Gruppen, sei es in Statuetten, sei es in überlebensgroßen Formaten, ist ihm denn auch vorbildlich gelungen. Immer hat er auch nach neuen Möglichkeiten in besonderen Darstellungsformen, so z. B. im beiderseitigen Freirelief, gesucht. Sehr bewundernswert ist bei ihm die sorgfältige Ausführung der Oberfläche durch Ziselierung und ausgesuchte Patina.
Kaum 10 Jahre nach seinem ersten Auftreten war Utzon Frank der führende Bronzekünstler Dänemarks. Seine Ideen wurden maßgebend, und seiner Initiative als Lehrer an der Kopenhagener Kunstakademie verdanken wir in Dänemark eine vorzügliche Produktion von Statuetten. In seinen ersten Anfängen hat Utzon Frank wohl an die sozialen Regungen seiner Zeit anknüpfen wollen, und so entstand die oben schon erwähnte Statue eines Kohlenarbeiters; aber dabei blieb es. Seinem hochentwickelten Schönheitssinn konnten diese Dinge auf die Dauer nicht genügen; so suchte er, dem das Schönheitsideal der alten Griechen vorschwebte, häufig seine Motive innerhalb der klassischen Mythologie. Bisweilen können diese Darstellungen als Symbole allgemeingültiger Geschehnisse bezeichnet werden, aber in der Tat sind seine Skulpturen nur Kunst und plastische Auslösung seiner Gesinnung. Tragen auch seine Gestalten häufig griechische Namen, so tragen sie doch den Stempel des sehr persönlichen Stils eines völlig modernen Künstlers und tragen das Gesetz eigener Schönheit in sich. — Es ist kein Zweifel, daß das sportliche Leben den Menschen unserer Zeit eine körperliche Daseinsbewußtheit im Sinne der Griechen gegeben hat. Die Gestalten Utzon Franks dürfen als der Ausfluß der Freude an diesem griechischen Körperideal betrachtet werden. Aber zuletzt bleibt der Eindruck eines plastischen Künstlers, dessen Geist seine Nahrung aus dem modernen Leben ebenso wie aus den künstlerischen Idealen alter Zeit holt und im Grunde die harmonische Verschmelzung all dieser künstlerischen Eindrücke unter Wahrung eines völlig persönlichen künstlerischen Stils sucht. Sigurd Schultz

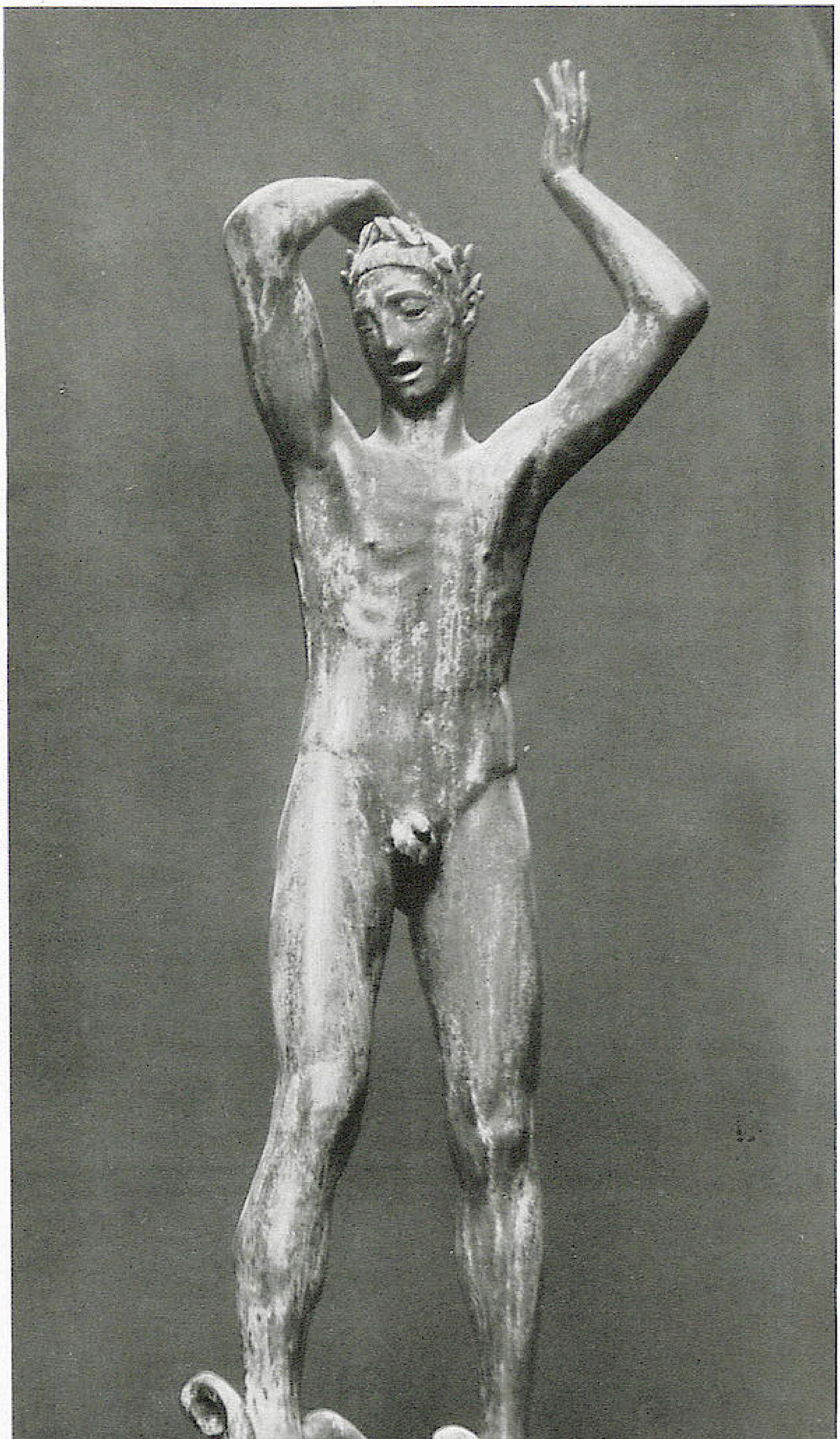
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Einar Utzon Frank. Kniende Venus

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

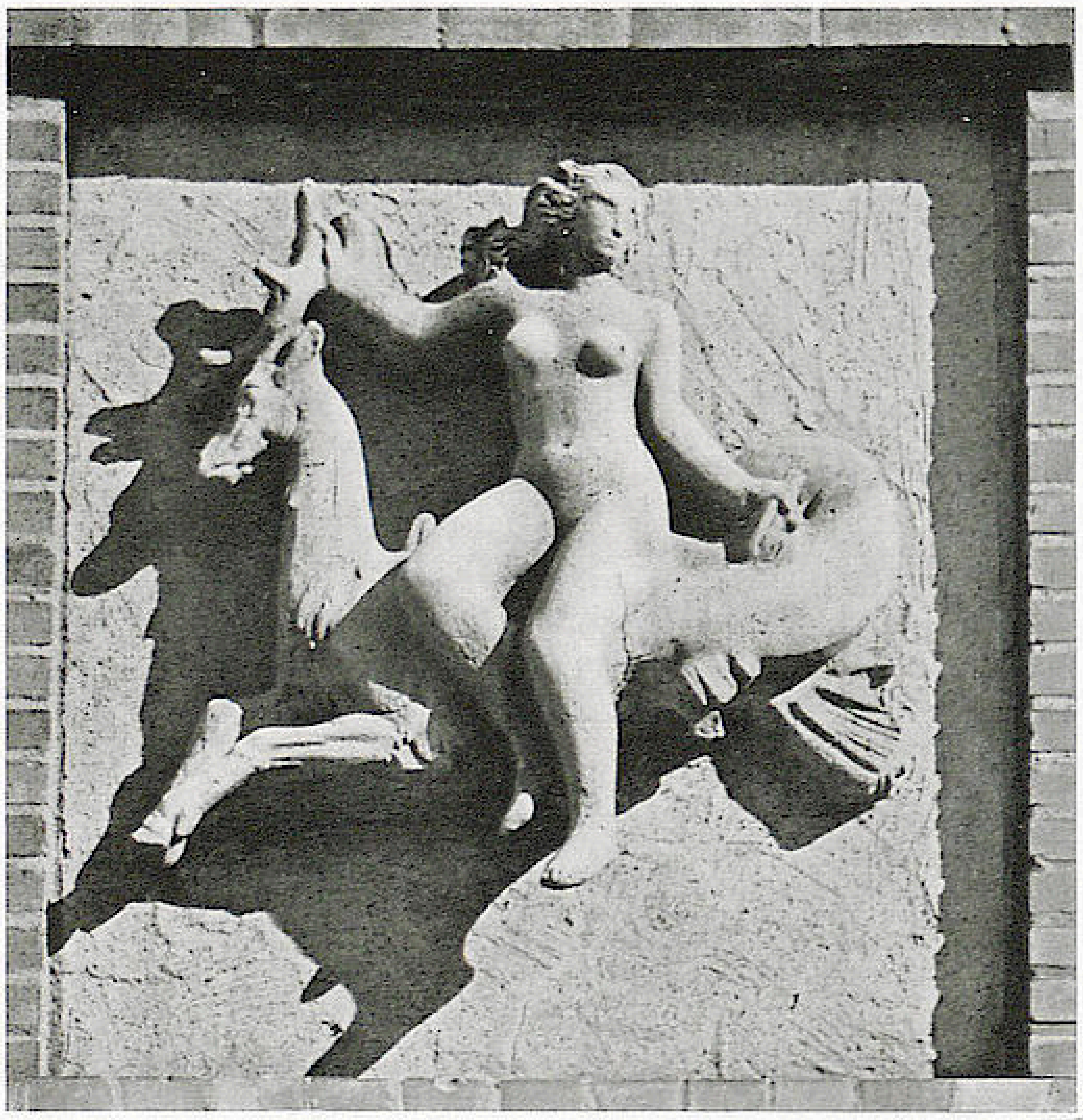
Einar Utzon Frank. Apollo

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Einar Utzon Frank. Schlangenbeschwörer

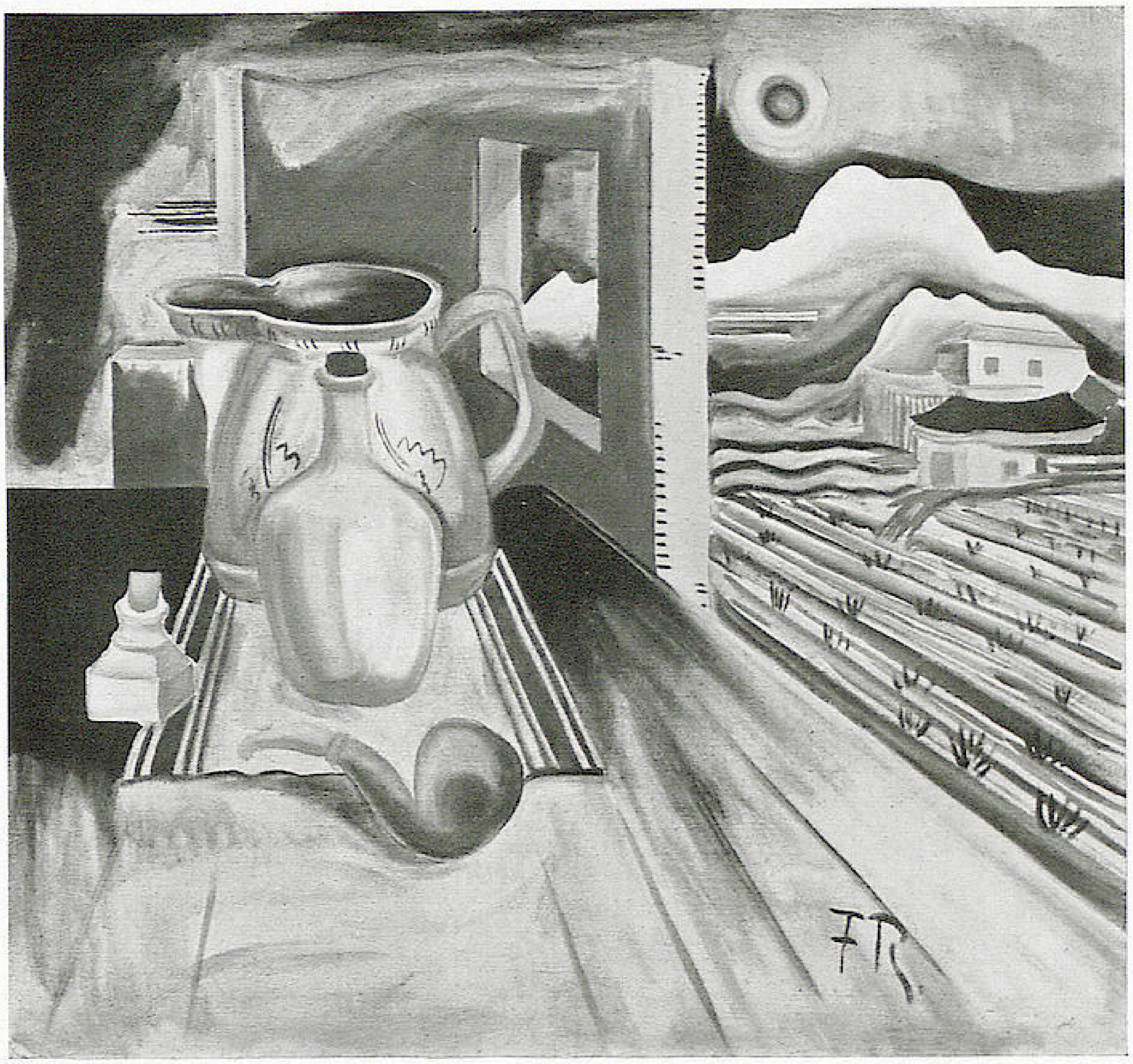
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Einar Utzon Frank
Türrelief

Einar Utzon Frank
Mädchen mit Spiegel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Franz Radziwill. Stilleben

Franz Radziwill

Radziwill sagt: „Es gibt keine Dinglichkeit ohne Farbe, und es gibt keine Farbe ohne Dinglichkeit." „Farbe" ist nicht bloß jener mit ästhetischem Empfinden wahrnehmbare Formkomponent, sondern Farbe ist Äußerung des Bekenntnisses. So kannte sie Runge, und so wurde sie von Schmidt-Rottluff u. a. wiedererkannt. Das Bekenntnis ist innen und tritt als Farbe nach außen. Das Ding draußen ist farbig. So findet der Maler draußen die Dinge, die sein Bekenntnis tragen können.

Wer die Farbe kennt, der weiß, daß jedem Maler bestimmte Farbklänge auf den Leib passen und andere Farbklänge „unmöglich" sind. Das hat mit ästhetischer Harmonielehre wenig zu tun. Wer diese ihm eigenen Farbklänge verläßt, ist in seinen Bildern ein Schwätzer. Er kann so, und er kann auch anders. (In seinen Begriffen spielt der Geschmack oder die Metaphysik eine hervorragende Rolle.) Andererseits, weil jene Farbklänge so unlöslich dem Maler eigen sind, darum gibt er ein Bekenntnis, wenn er sie äußert: hier steh ich, so bin ich! Das ist die eine Ur-sache in Radziwills Bildern.

Die andere Ursache hat er 1921, in der Zeit, als er das Barmer Stilleben malte, selbst umschrieben:

Immer
erbaue ich mir
die Welt
für das Schöne.

Aber irgendwo
ist sie immer schöner,
die wirkliche Welt,
als meine.

Dann
bin ich froh.
Da sie dann schenket
vom Schönen der Welt.

So möcht' ich den
Menschen was geben.

Hier wirkt ein tiefes Bewußtsein von der Größe und Macht der Natur, nicht jener Natur, die die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Franz Radziwill. Der Todessturz Karl Buchstätters

Techniker „beherrschen", sondern der Natur, an die sie nicht herankönnen und die jedes Menschen Leben umfaßt mit Geburt, Liebe und Tod. Ein solches Verhältnis zur Umwelt ist ein Bekenntnis zur Schöpfung, und das Wunderbare in Radziwills Bildern ist Erfahrung, nicht Willkür. Ein starker Mensch stellt sich unter die höhere Macht; er tritt für sie ein. Bis in das kleinste Ding hinein spürt er sie auf, stellt er sie dar. Das ist der Sinn der so scharf erfaßten Details in seinen Bildern.
Wenn Radziwills Farben bei solchem Bemühen um die Natur ihre Kraft nicht verlieren, so ist das nur deswegen möglich, weil seine Einsichten so durch und durch in sein Wesen eingehen, daß er sie als eigenes Bekenntnis aussprechen kann. Das ist heute ein ungewöhnlicher Vorgang. Wer mit „seinen" Farben die „wirkliche Welt" begreifen will, der darf sich nicht durch den Kurzschluß äußerer Anpassung selbst entmannen. Er kann nur suchen, wie er den Klang der Dinge mit „seinen" Farben erfasse. Seine Beobachtung muß dem Zusammenhang der Farben draußen nachgehen. Die Entschiedenheit seiner Äußerung aber entsteht dadurch, daß jeder Erkenntnis eines Farbzusammenhanges draußen eine Umlagerung des „Farbzusammenhanges" innen entsprechen muß, d. h. die eigene Grundhaltung, die innere Ursache seiner Farbäußerungen muß zu einer neuen Ordnung heranreifen, ehe der Maler als eigenes Bekenntnis wiedergeben kann, was er draußen sah. Das ist etwas anderes als die mit wissenschaftlicher Sorgfalt durchgeführte Beobachtung des Tones in impressionistischer Art. Dort ging es um Einsicht, hier geht es um Reife.
Wegen dieser in ihnen ruhenden und aus ihnen wirkenden inneren Kräfte bilden Radziwills Bilder einen Damm gegen die katastrophale Abwertung des Bil-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Franz Radziwill. *Landschaft mit dem gelben Himmel*

des (trotz aller Schwärmerei) im öffentlichen Bewußtsein der letzten Jahrzehnte*). Sie bezeugen konkret (d. h. zusammengewachsen, nicht erdacht) das Dasein und die Macht jener übermenschlichen Kräfte in der rauhen Wirklichkeit. Sie haben infolgedessen Kontakt mit dem einfachsten Alltag, halten ihm stand und zwingen ihn zu Ruhe, Besonnenheit und Konzentration. So wie die ganze Stufenleiter von kleinen Empfindungen im Bereich von Lust und Unlust gleichgültig geworden ist in diesen Bildern, so leisten Esprit und Delikatesse lediglich dem Handwerk gute Dienste, aber sie sind überwunden als Maßstab für den Wert des Werkes. Wesentlich und Unwesentlich sind allgemeinverständliche Begriffe geworden, der Willkür entrückt. Und hinter jedem Werk steht ein nüchterner Mann unserer Zeit, der einer Sache dient, die keine Vernunft zu scheuen braucht und die keinen Witz fürchtet, weil sie auf überpersönlichem Grunde wächst und durch das Gewirr alles Äußerlichen hindurch immer den Zugang in die tiefen Zusammenhänge findet.

Radziwills Weg in zehn Jahren ist folgerichtig. Er ging aus von Schmidt-Rottluffs Fläche der großen Farben, störte aber sofort deren teppichhafte Ferne durch handgreiflich feste Gegenstände, „Tatsächlichkeiten des Anblicks" (Niemeyer), und schirmte sie gegen einen umbrausenden Raum. Die räumliche Funktion der Farbe, die bei Schmidt-Rottluff bereits zurückhaltend da war, wurde rückhaltlos ausgenutzt. 1921 konzentriert sich die Farbigkeit seiner Bilder erst auf das Gegenspiel Schwarz-Bunt, dann auf das Gegenspiel Weiß-Bunt („Stilleben", Barmen), wobei dem Rot oft herrschende Bedeutung im Bereich des bunten Partners zukommt. Solche

*) „Ob es je gelingen wird, dem Künstler wieder zu seiner ursprünglichen Macht zu verhelfen, das heißt, eine Art der Formgebung zu finden, die unwiderstehlich das Ganze ergreift und jeden Menschen ganz erfüllt, seine kritische Wissenschaftlichkeit in freudigen oder dumpfen Gehorsam verwandelt, ist zweifelhaft." Wichert, 1926.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Franz Radziwill. Kriegsschiffe auf Schillig-Reede

Mit Genehmigung von Dr. Becker & Newman, Köln

archaisch-strengen Farbklänge in der Zeit der größten ästhetischen Freizügigkeit sind bezeichnend für die Klarheit seines Wollens schon zu Beginn. 1922 begreift seine Buntheit zum erstenmal großzügig und temperamentvoll farbige Zusammenhänge der Außenwelt („Deich mit Hecks", Oldenburg). Zu Beginn des Jahres 1923 gibt er mit der duffen Farbfläche den letzten Rückstand des Teppichcharakters in seinen Bildern auf und firnißt sie um der Tiefe des Raumes und der Leuchtkraft der Farben willen. 1924 erreicht diese „Emailzeit" ihren Höhepunkt („Dangaster Landschaft". Privatbesitz; „Lastauto", Stettin). Prachtvolle, kühle Farben, zerrissen und zu Gruppen zusammengedrängt, leuchten mit dämonischer Kraft aus geheimnisvollen Nestern in verschiedener Raumtiefe, und ein phantastischer atmosphärischer Reichtum kristallisiert sich zu festen Gebilden von dem Charakter köstlicher Edelsteine, in denen Haus, Mensch und Baum versteinert ruhen. Hier hat seine Farbigkeit ihren vollen Klang gefunden. Aus diesem Zauberreich trat er und tritt er immer wieder in die Wirklichkeit hinaus. In diesen Speicher seiner großen Wünsche kehrt er immer wieder zurück. Entscheidend aber ist, daß er jedesmal mehr mit dieser seiner persönlichen Form bindet, daß er jedesmal weiter vordringt zu jener Sachgerechtigkeit, zur Erfahrung der überpersönlichen Kräfte. Die Zeichnung gewinnt fortgesetzt an Kraft und Differenziertheit. Sein Strich ist sehr fest, immer unverstellt und echt, und er vermag mehr und mehr ohne jede verbindliche (also leichtfertige) Anpassung und ohne Starrheit (Manier) mit seiner Handschrift Wuchs und Umriß der Dinge niederzuschreiben *).

*) Hier liegt wohl der gewichtigste Unterschied zu den konstruktiven Elementen in Xaver Fuhrs Zeichnung.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

1925—28 treten häufiger Spuren fruchtbarer Auseinandersetzung mit anderen Meistern zutage. Offenbar haben die Atmosphäre der Seghers und Goyen, die knorrig gewachsene Zeichnung der Donauschule wie die bohrende Nüchternheit von Dix ihn beschäftigt. Aber solche vorübergehenden Auseinandersetzungen haben nur seine eigene Art entfalten helfen.

Die Bilder der letzten Jahre sind ganz eigengeartete Zeugen dieser Zeit, und sie führen mit ihrer Klarheit und Kraft, das Gegenwärtige im Unendlichen zu fassen und das Geheimnis im Gegenwärtigen aufzuweisen, über die Unsicherheit und Zerrissenheit dieser Zeit hinaus. Dr. Werner Meinhof

Künstlerworte

Zwei Dinge in der Malerei erfordern tiefes Denken des Künstlers und sind ihm unentbehrlich. Je mehr er sie in seiner Gewalt hat, desto höher wird er steigen und seine Werke werden den rechten Kunstwert bekommen. Das sind: Harmonie und Mannigfaltigkeit. Harmonie ist das Schöne, Mannigfaltigkeit das Leben. Ludwig Richter

*

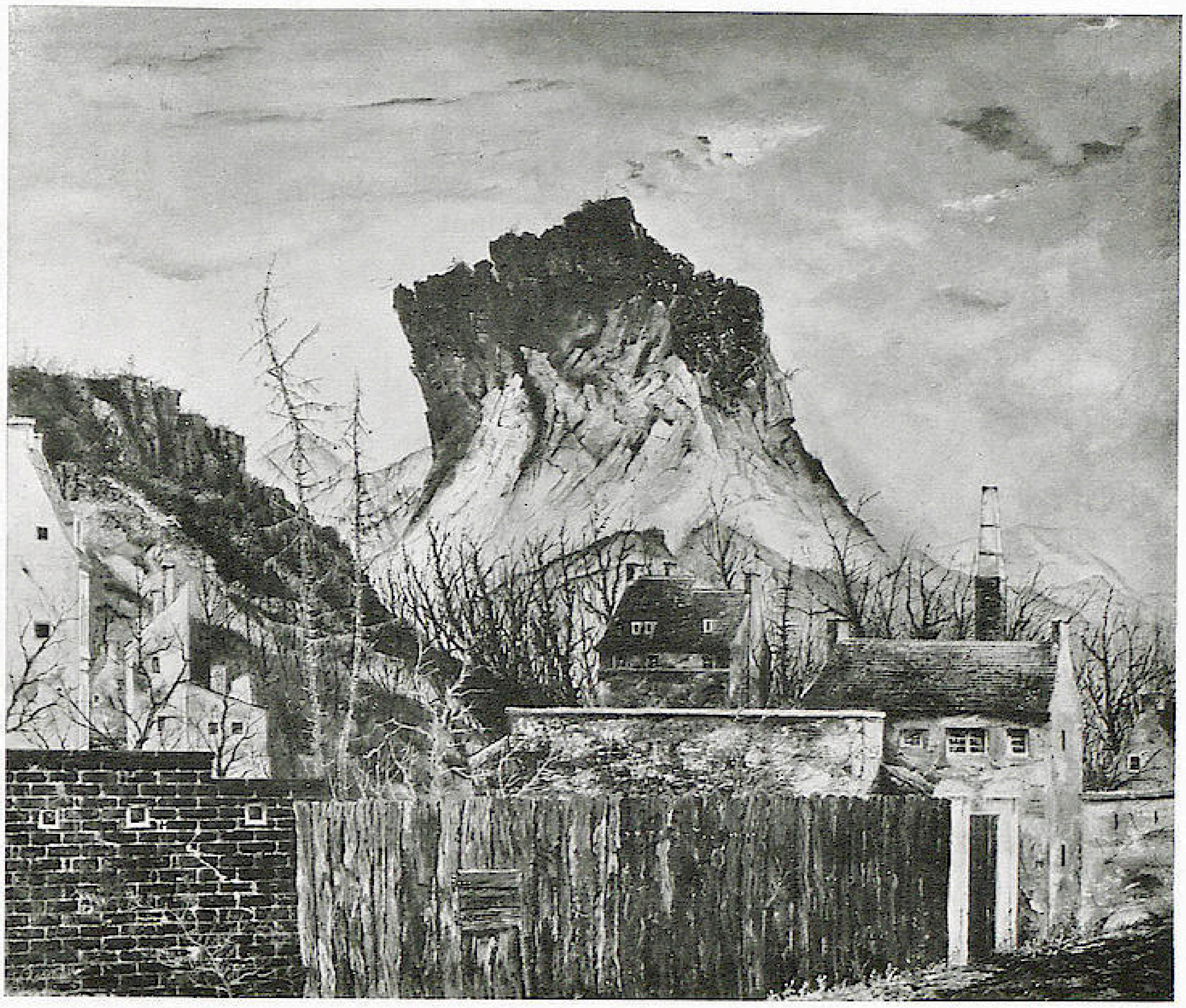
Haben Sie einen Akt fertig, so zeichnen Sie ihn noch einmal aus dem Kopf. Meine besten Schüler haben mir diese Ermahnung immer gedankt. Die Akademien pflegen bloß die Handfertigkeit der Nachahmung, aber nie diese Kraft des Gedächtnisses. Daher sind die armen Künstler nachher aufs Modell angewiesen, weil sie nicht genug Stoff im Kopfe haben. Cornelius

*

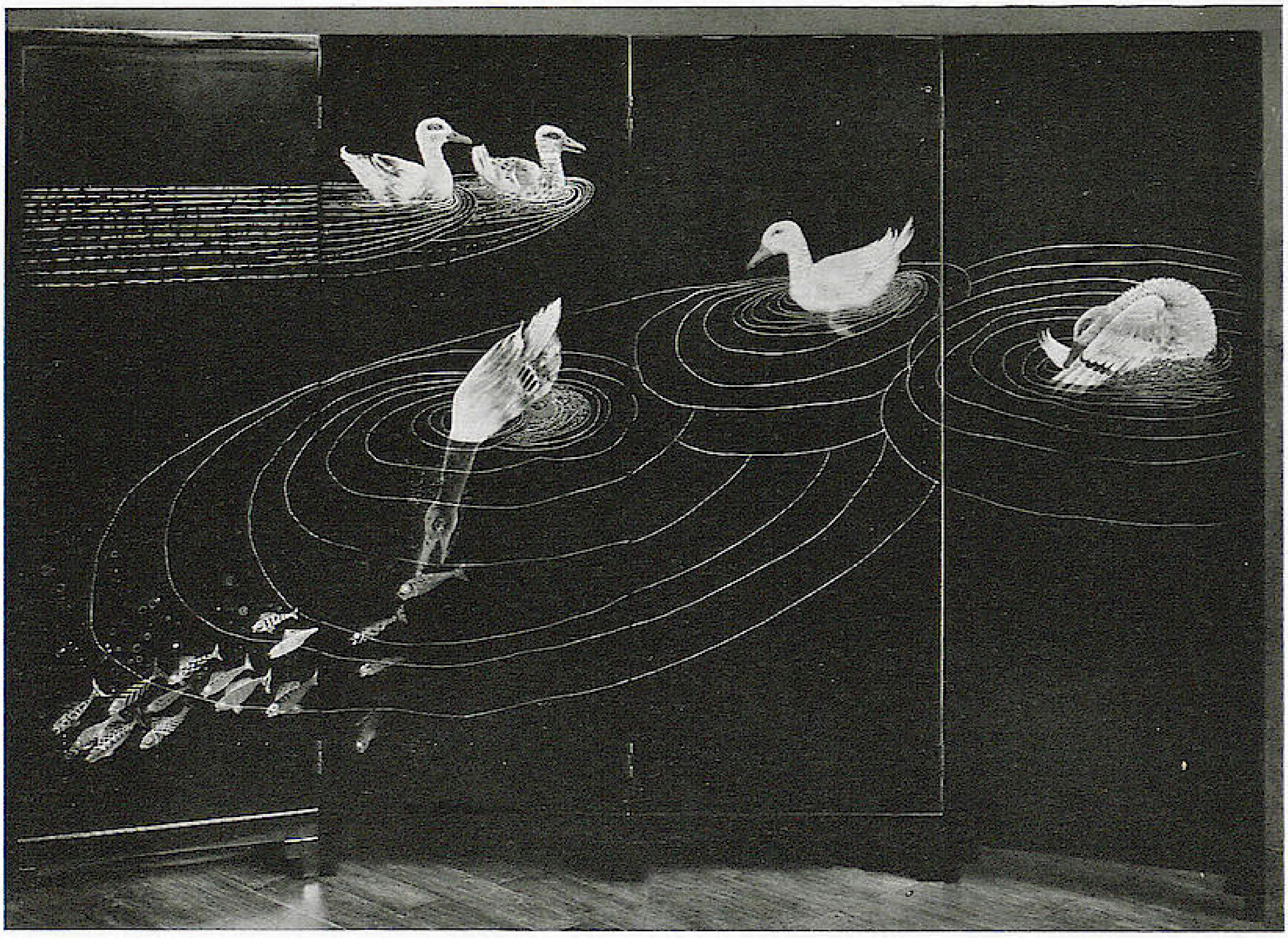
Der Mensch fängt immer wieder von neuem an, selbst in seinem eignen Leben. Er kann gar keine Fortschritte machen. Was den Künstler anlangt, so ändert sich seine Manier. Nach einiger Zeit erinnert er sich nicht mehr der früher angewandten Mittel. Und gerade die, die sich in ihre Manier verschanzen und immer gleichmäßig arbeiten, sind die mittelmäßigsten und lassen uns sicher kalt. Delacroix

Aus „Künstlerworte". Gesammelt von K. E. Schmidt, Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Franz Radziwill. Die blaue Friedhofsmauer



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

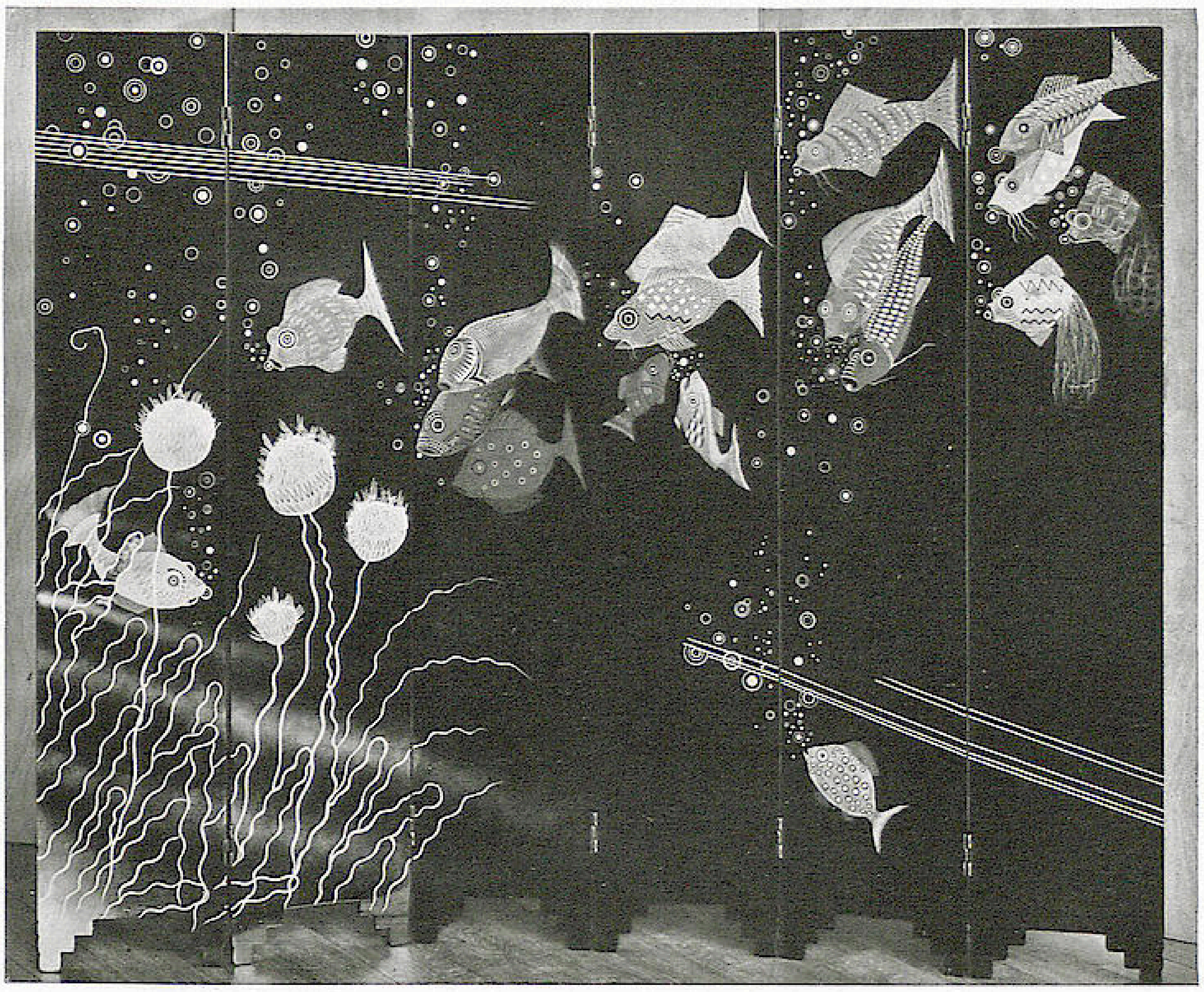


Jean Dunand, Paris. Vierteiliger Wandschirm „Enten"
Lack, Schwarz und Silber

Jean Dunand, ein moderner Meister dekorativer Kunst

Ich hatte den Künstler eines Tags in einem jener Atelierkonglomerate aufgesucht, wie sie nur noch in Paris zu finden sind und denen man ihr reiches Innere von außen nicht ansieht. Ein Indochinese führte mich in die als Ausstellungsraum dienende Halle, wo die schönsten Spezimen modernen Kunstgewerbes in Glaskästen zur Schau liegen.
Aus den anliegenden Werkstätten klingt das Gehämmer der Metallschläger und durch die halb geöffnete Tür eines Arbeitsraumes sieht man geschickte Asiaten beim Inkrustieren frischer Lacke.
Dunand ist gebürtiger Genfer und lebt seit mehr als einem Menschenalter in Paris. Um die Jahrhundertwende besuchte er das Atelier des Bildhauers Jean Dampt. Von 1905 an begann er sich ausschließlich mit Metallarbeiten zu beschäftigen. Gold, Kupfer, Silber, Stahl, Nickel, Blei, Messing und deren Mischungen sind das Material, aus dem er Vasen, Schalen, Platten trieb. Heute nehmen ihm diese Arbeit seine Schüler und Gehilfen ab; Form und Dekor sind Dunands Sache. Die Formen dieser Gongs und Gefäße sind gleichsam nackt und die leicht geschweifte Linie, die sanfte Schwellung ist ganz auf rhythmische und plastische Wirkung abgezielt. Verblüffende Einfachheit des Dekors, dessen Eigentümlichkeit in den unerschöpflichen Variationen eines geometrischen Grundmotivs und in der Zusammenstellung der Metalle zu suchen ist!
Sein Interesse für die Kunst des fernen Ostens bringt Dunand auf den Gedanken, sich mit der Lacktechnik zu befassen. Als Erstem gelingt ihm, was man in Europa herzustellen lange für unmöglich hielt: Lackdekorationen auf Holz nach japanischem und chinesischem Verfahren zu schaffen. Der Vorgang

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Jean Dunand, Paris. Sechsteiliger Wandschirm „Fische"
Farbiger Lack auf schwarzem Untergrund

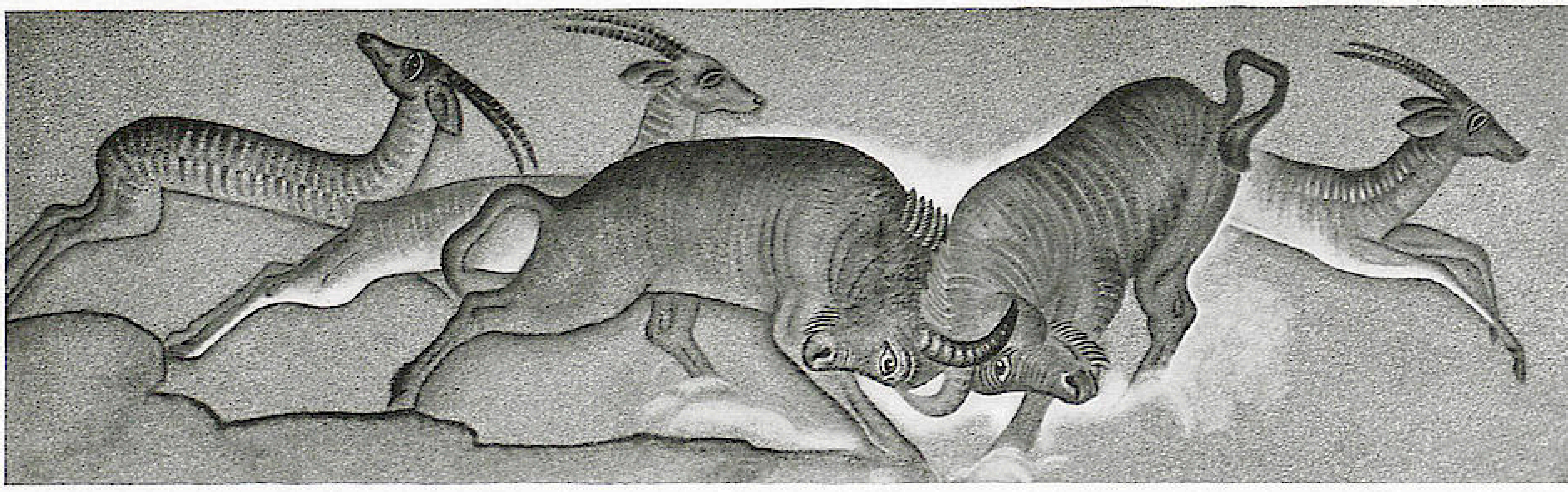
ist unendlich mühevoll und langwierig; die Herstellung eines Wandschirms oder Panneaus fordert mehr als sechs Monate. Dunand verfügt über einen musterhaft eingerichteten Betrieb, in dem in der Hauptsache Indochinesen mit dem Auftragen, Polieren usw. der Lackschichten auf eigens präpariertes Holz beschäftigt sind. Dunand läßt den Lackharz und die zur Erzielung der Farbschichten notwendige Farberde aus Indochina kommen. Unter den alten Techniken hat sich Dunand besonders mit der der Koromandel vertraut gemacht. Je nach beabsichtigter Wirkung werden die Holzplatten vor Auftrag des Lacks geschnitzt oder letzterer noch frisch geritzt.

Auf technisch so gediegener Grundlage, die Dunand alle denkbaren Kombinationen mit Gold-, Silber-, Ocker-, schwarzem und grauem Lack (hierzu kommen die Inkrustationen mit winzigen Eierschalenteilen) gestattet, realisiert er seine kompositionellen Einfälle, die man an den Wandschirmen und Panneaus mit Tiermotiven, mit so reizvoll-elegischen Wasserstücken, wie „Clair de lune", dem „Kaninchen"-Wandschirm mit Silber und Golddekor zartesten Effekts und prächtig stilisierten, keineswegs leblosen figürlichen Sujets bewundert. Wenn Stilisieren die schöpferische Abwandlung einer stets wiederkehrenden Formvorstellung ist, so tut das Dunand im Dienste dekorativen und ornamentalen Raumschmucks.

Ein Aufenthalt in Venedig und Ravenna hat den Künstler zu musivischen Werken angeregt, denen in gleich hohem Maße Reichtum der Materie und Strenge des Formenkanons eignet. Dunands Kunst ist persönlich in der Auffassung und heutig im Stil. Seine Renaissancenatur aber ringt dauernd um technische Vollendung und Bereicherung auf den verschiedensten Gebieten dekorativer und angewandter Kunst.

Hans Heilmaier

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Jean Dunand. Büffel
Lack in grauen Tönungen

Über Slevogt

Gedanken und Taten des produktiven Menschen, besonders aber die des schaffenden Künstlers, sind nur dann von tiefster seelischer Wirkung, können nur dann Ewigkeitsgeltung erlangen, wenn sie aus reinem Herzen kommen. Einer der größten Gehirnanatomen aller Zeiten, Griesinger, hatte den Wahlspruch: „Große Gedanken kommen vom Herzen." Dieses Wort gibt uns den Schlüssel zum Erfolg Slevogts. Was er dachte und was er malte, seine kunstgebundene Phantasie und seine phantasiegebundene Kunst, beides entsprang seiner absoluten Reinheit. Er hatte nie Hintergedanken, verfolgte nie „Zwecke"; er sah in allem nur das Schöne. Er kannte keinen Verdacht, kein Mißtrauen; und wenn ihn etwas im Innersten kränkte, so war es die Enttäuschung, im Menschen oder Künstler etwas anderes erkennen zu müssen, als was er selbst war. Daß er es überhaupt einmal erkannte, war selten genug, so weit gingen seine kindliche Einstellung gegenüber den Menschen und Dingen und seine Weltfremdheit. Er kannte keine konventionellen Werte; er sah immer nur das Ganze, den historischen oder den Ewigkeitswert. Über das Detail flog er hinweg; ihm war das komplexe Denken und Schaffen gegeben und was ist das anderes als künstlerische Intuition. Und so wenig Verständnis er für das Alltägliche und Kleinliche hatte, so sicher war sein Urteil im großen Geschehen. Aus Ludwigshafen beim Malen seines letzten großen Werkes schrieb er mir einen dringenden Brief: ich solle ihn aus meinen anatomischen Kenntnissen darüber aufklären, wo der Lanzenstoß des Longinus den Heiland getroffen haben könnte. Da auf den ersten Christusbildern diese Wunde fehlt und der Lanzenstich in den späteren Abbildungen an verschiedenen Stellen zu sehen ist, schöpfte Slevogt den Verdacht, daß die Longinus-Legende erst später entstanden sei. Die Kirche benötigte für die Auferstehung die unbedingte Sicherheit des Todes. So ist bei dem Fehlen jeglicher authentischer Angaben über den Lanzenstich Slevogts Zweifel durchaus verständlich. Auf keinen Fall aber konnte die Verwundung sich da befinden, wo die meisten Künstler die Wunde gezeichnet haben. Denn wenn schon Longinus das Herz nicht einfach von links durchbohrt hat, so hätte er, um das Herz zu treffen, die Lanze beim Stoß von rechts so tief unter den Rippen ansetzen müssen, daß die Haut sich nicht mit der inneren Rippenwunde decken konnte; zudem wäre diese durch das Zusammensinken des Körpers am Kreuz in den dabei unweigerlich sich bildenden Hautfalten unsichtbar geworden. Die Wunde des Heilands ist also in vorderer Ansicht nur andeutungsweise darzustellen; und so geschah es, daß Slevogt den Gnadenstoß überhaupt nicht dargestellt hat.

Es ließe sich noch vieles dafür anführen, daß dieser gütige, kindlich reine, im Leben so leicht beeinflußbare Mensch, wenn es ihm die Kunst galt, bis in das Äußerste starr und hartköpfig blieb, ohne auch nur die geringste Konzession zu machen. Seine völlige geistige Unabhängigkeit und sein persönlicher Bekenntnismut zeigte sich einmal sehr schön in einem Gespräch mit Lunatscharski. Ich hatte anläßlich des Besuches des russischen Volkskommissars in Berlin eine Reihe von Künstlern und Wissenschaftlern eingeladen, darunter auch Slevogt. Wir saßen in eifrigem Gespräch, das sich bald um die russischen Verhältnisse drehte. Plötzlich wurde die Frage an Lunatscharski gerichtet, was denn eigentlich das Thema der modernen russischen Kunst sei. Ohne zu zögern, antwortete er: „Natürlich die Verherrlichung der Sowjet!" Da richtete sich Slevogt, der bis dahin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schweigend zugehört hatte, ein wenig auf, sah den russischen Gast kurz aber durchbohrend an und sagte dabei nur: „Na, dann sind Sie ja dort, wo wir unter Kaiser Wilhelm II. waren!“ — Die Starrköpfigkeit Slevogts bedeutete aber nun nicht seine völlige Unzugänglichkeit gegenüber der Kritik. Vielmehr war er froh, wenn man ihn auf Fehler aufmerksam machte. Verstieg sich aber die Kritik so weit, etwas an seiner künstlerischen Art oder Auffassung zu bemängeln, dann ging sie ihm nicht nahe; da hatte er höchstens ein mitleidiges Lächeln oder ein tiefes Bedauern für den Kritiker und seine Verständnislosigkeit.

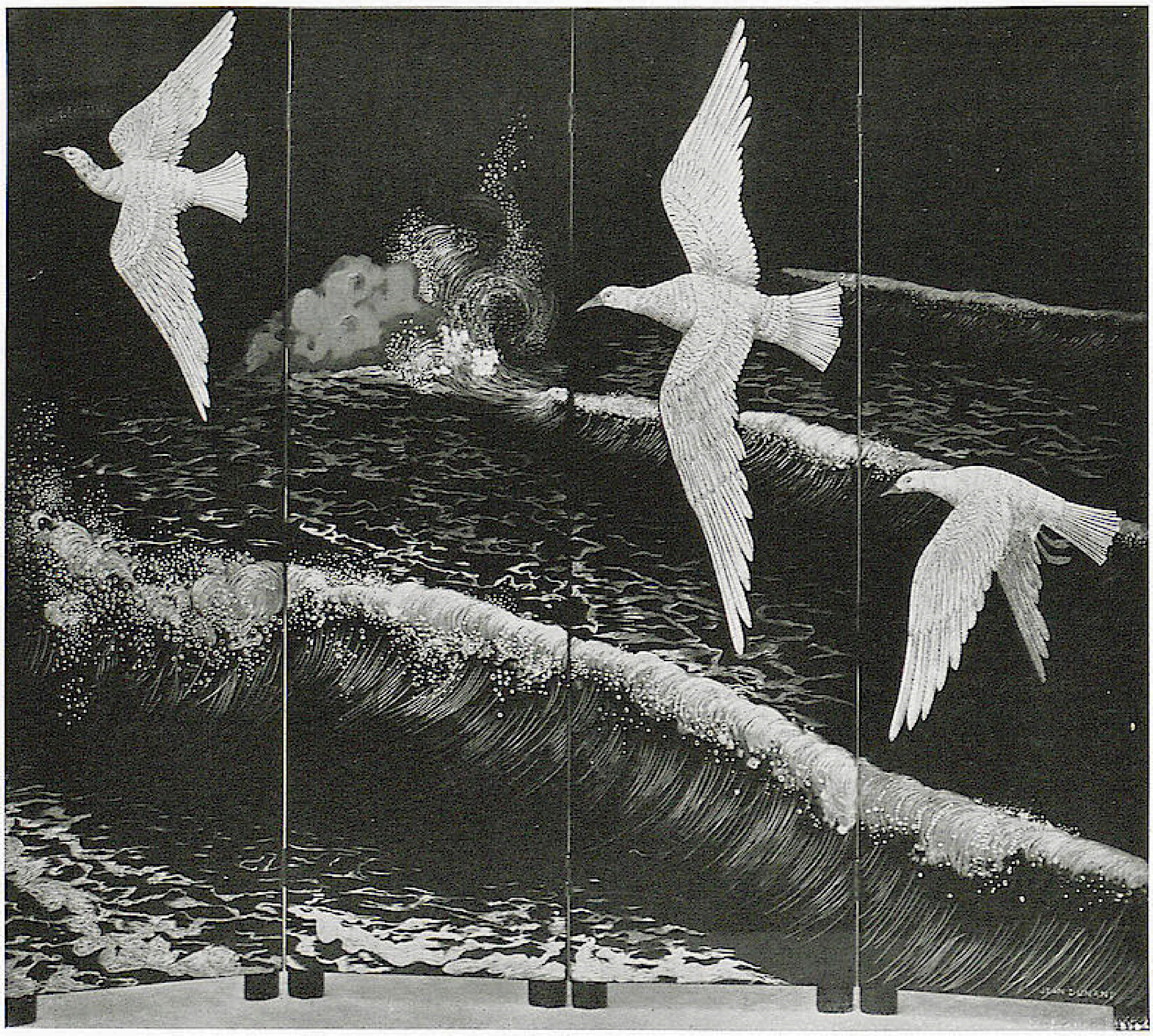
*

Wie es uns allen ergeht, wenn wir an einem Werk arbeiten, das sich aus vielen Teilen zusammensetzt, so hat auch Slevogt vor gewissen Aufgaben Angst gehabt. Seine Illustrationen vor allem sind selten in der Reihenfolge entstanden, wie sie uns heute vorliegen, sondern wurden von ihm je nach Lust und Laune, ohne jeden Zusammenhang untereinander, geschaffen. Bei den verschiedenen Blättern zum „Faust“ wollte er lange Zeit nicht an das Titelblatt herangehen. Als nun der einzige Sohn an einer Blinddarmentzündung erkrankte und plötzlich auf Leben und Tod operiert werden mußte, überließ Slevogt dem Arzt alle Anordnungen. Mit einem kurzen „Ja“ willigte er in die Operation ein und, wie es seiner Natur entsprach, ließ er den, der sein Vertrauen besaß, schalten und walten. Er wußte, das Mögliche wird geschehen. Bevor ich den Jungen ins Sanatorium brachte, gab ich Slevogt, um ihn von seinen Sorgen abzulenken, bittend die Aufgabe, das noch fehlende Titelblatt zum Faust zu zeichnen. Er setzte sich auch wirklich an die Arbeit, und als ich nach gelungener Operation wieder nach ihm sah, da fand ich ihn, mitten in der Nacht, noch zeichnend am Tisch sitzen, vor sich die Tafel mit der uns heute allen bekannten fast fertigen Zeichnung. Es war eine warme Sommernacht, die Fenster standen weit offen, und da lagen verschiedene Blatt Papier vom Zugwind hinuntergeweht, auf der Erde; zwischen ihnen auch ein halbfertiges, das ursprüngliche Titelblatt. Ich hob es auf und fragte Slevogt, weshalb er nicht dieses Blatt verwendet habe. Da erzählte er mir, es sei ihm durch einen Windstoß von der Tafel gerissen worden, anstatt aber aufzu-

Jean Dunand. Bäume

Lack, Ocker auf goldenem Grund

SMB Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin



Jean Dunand. Vierteiliger Wandschirm „Wellen und Vögel"

Gravierter Lack

stehen und sich danach zu bücken, habe er lieber ein neues gezeichnet. Es hat also den Anschein, als ob ihm das Bücken schwerer gefallen sei, als sein künstlerisches Schaffen. Und von vielen Gemälden Slevogts weiß ich aus eigener Anschauung, daß der Maler sie mit der ihm eigenen Virtuosität in wenigen Stunden ausgeführt hat. Unerschöpflich in seinen Einfällen und Ideen schuf er auch reizendste Improvisationen wie die Menükarte zu einem Freundesessen und vieles andere, besonders in Briefen an seine Bekannten. Eine wahre Orgie von witzigen Einfällen über die Steuertragikomödie sind die Briefe an meine treue Sekretärin Lolo Hutt, die auch Slevogts Angelegenheiten in liebenswürdiger Weise versehen hat. Die Zeichnungen sind eine lachend-schreiende Dokumentenmappe für unsere an unnützer Belastung so reiche Zeit. Obwohl eine solche Art zu schaffen auch auf den Unbefangenen leicht den Eindruck der Flüchtigkeit machen könnte, ist doch seine Kunst stets von tiefstem Verantwortungsgefühl getragen und gewissenhaft durchdacht. Derselbe Slevogt, der mit spielender Leichtigkeit ewige Meisterwerke aufs Papier warf, konnte eine Woche lang unentschlossen vor der Frage stehen, wie ein Gartenhäuschen, oder der Sockel zu einem Wandgemälde anzustreichen sei.
Auch die Anlage größerer Bilder erforderte oft eine lange innere Vorbereitung. Machte er sich dann an die Ausführung, so war ihm die Außenwelt völlig entschwunden, es fehlte ihm jedes Zeitgefühl und er hörte mit seiner Arbeit nicht eher auf, bevor er sie nicht zu einem gewissen Abschluß gebracht. Seine Versunkenheit ging so weit, daß er während der Arbeit überhaupt kein Körpergefühl hatte; er konnte Schmerzen, Hitze und Kälte, Durst und Hunger, mit einem Wort: alles vergessen; nur eines durfte ihm nicht fehlen — die Zigarre. Ununterbrochen rauchte er beim Malen und immer bis zum letztmöglichen Ende. Er war ein Zigarrenstummeljongleur: wie er mit Palette, Pinsel und

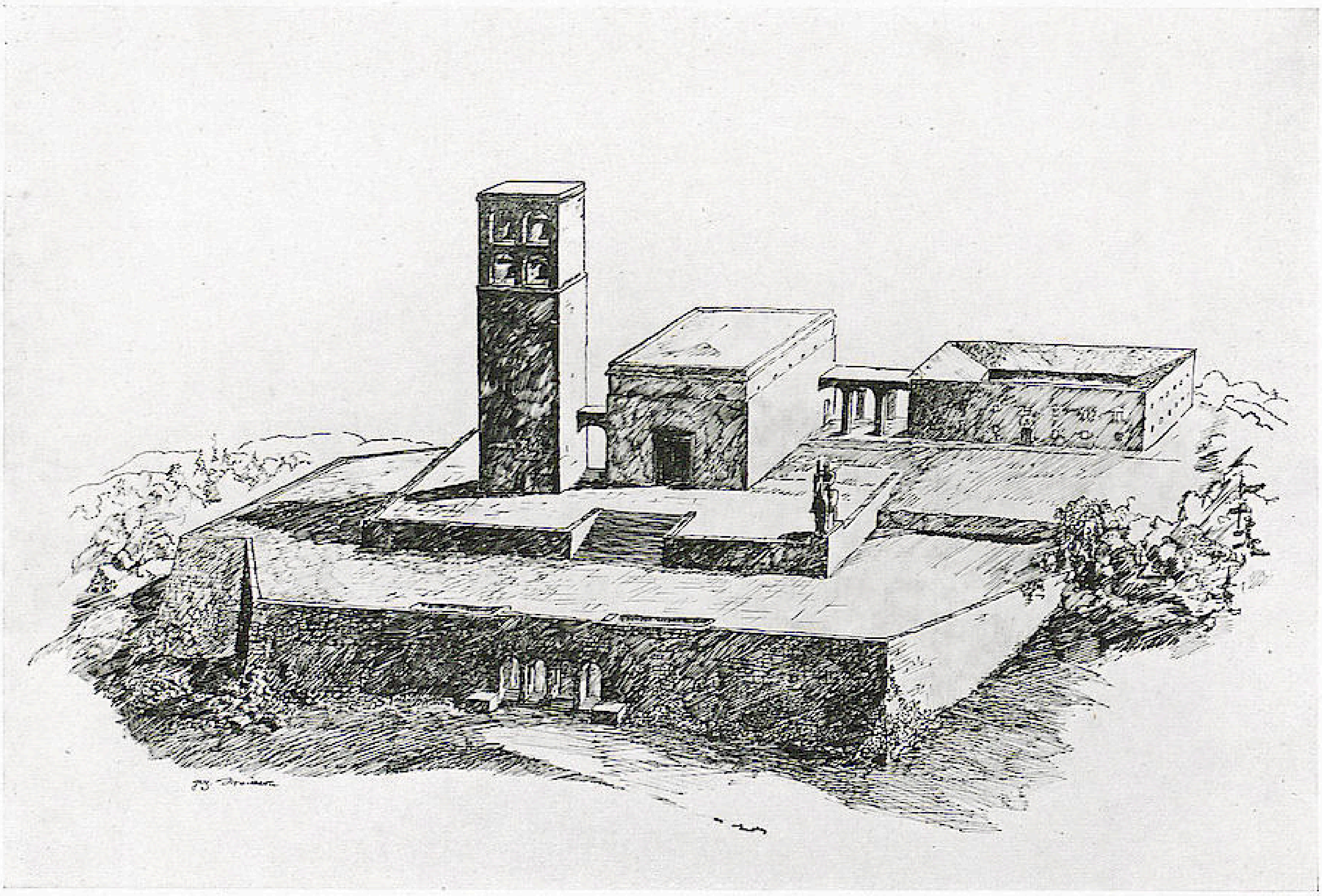
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

dem Stummel herumequilibrierte, wirkte auf den Zuschauer fast wie ein Wunder.
Es war für den Mediziner interessant zu sehen, wie in dieser Konzentration auch sein vegetatives Leben die Direktiven verlor. In dem Stadium der letzten Hingabe an sein künstlerisches Werk rieselte ihm der Schweiß über das ganze Gesicht; zu solchen Zeiten duldete er keine Hemmungen an sich: erregt schmiß er alles irgend Entbehrliche an Kleidung von sich, nicht aus Bohemientum — er war nicht so veranlagt — sondern nur, um jetzt frei von äußeren zufälligen Einflüssen zu sein. Man konnte dann auch mit ihm reden, ohne daß er auch nur ein Wort aufnahm; man konnte ihm etwas anbieten: er nahm es automatisch, aber genoß nichts davon. Die Riesenanstrengung, zehn Stunden vor einer Wand zu stehen, bewältigte er dann spielend, ohne an seinen Körper zu denken, obwohl er sonst kaum zu bewegen war, einen Weg von 5 Minuten zu gehen.
Slevogt liebte die Jugend und förderte sie; ein neidloser Mensch, der jedem anderen alles gegönnt hat, freute er sich über den kleinsten Erfolg auch eines ihm nur flüchtig bekannten Künstlers, d. h. nur, wenn ihm die Anerkennung wohlverdient schien, denn Slevogt war ein unerbittlicher Kritiker und ohne jedes Verständnis für den Dilettantismus. Trotz seiner Liebe für die Jugend hatte er gar kein Lehrtalent. Er sagte selbst einmal: „Als Lehrer tauge ich nichts, Empfindungen kann man niemand beibringen, und Materialkenntnisse besitze ich gar nicht.“ Und auch diese letztere Bemerkung ist richtig. Slevogt stellte keine bestimmte Forderung bezüglich des Materials; ihm war alles recht. Doch wurde er stets vom Material angeregt, und so entstanden in den Versuchsnächten der kleinen SPOG (Slevogt, Pankok, Orlik, Grünberg) die wundervollsten Dinge aus Stahl, Kupfer, Porzellan, Leder, Seide, Schleiflack, Gips, Gelatine, Papier, Pergament; mit Öl, Tempera, Tusche oder Küpenfarben; mit Pinsel, Blei, Stichel, Nadel, Feder — vom kräftig Harten bis zum duftigen Hauch.
Ich glaube nicht, daß es singuläres künstlerisches Empfinden gibt. Große Künstler, die ich gekannt habe, waren nicht nur auf ureigenstem Gebiet von

(Fortsetzung Seite 223)

Jean Dunand. Vierteiliger Wandschirm „Jagd“
Blauer Lack

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

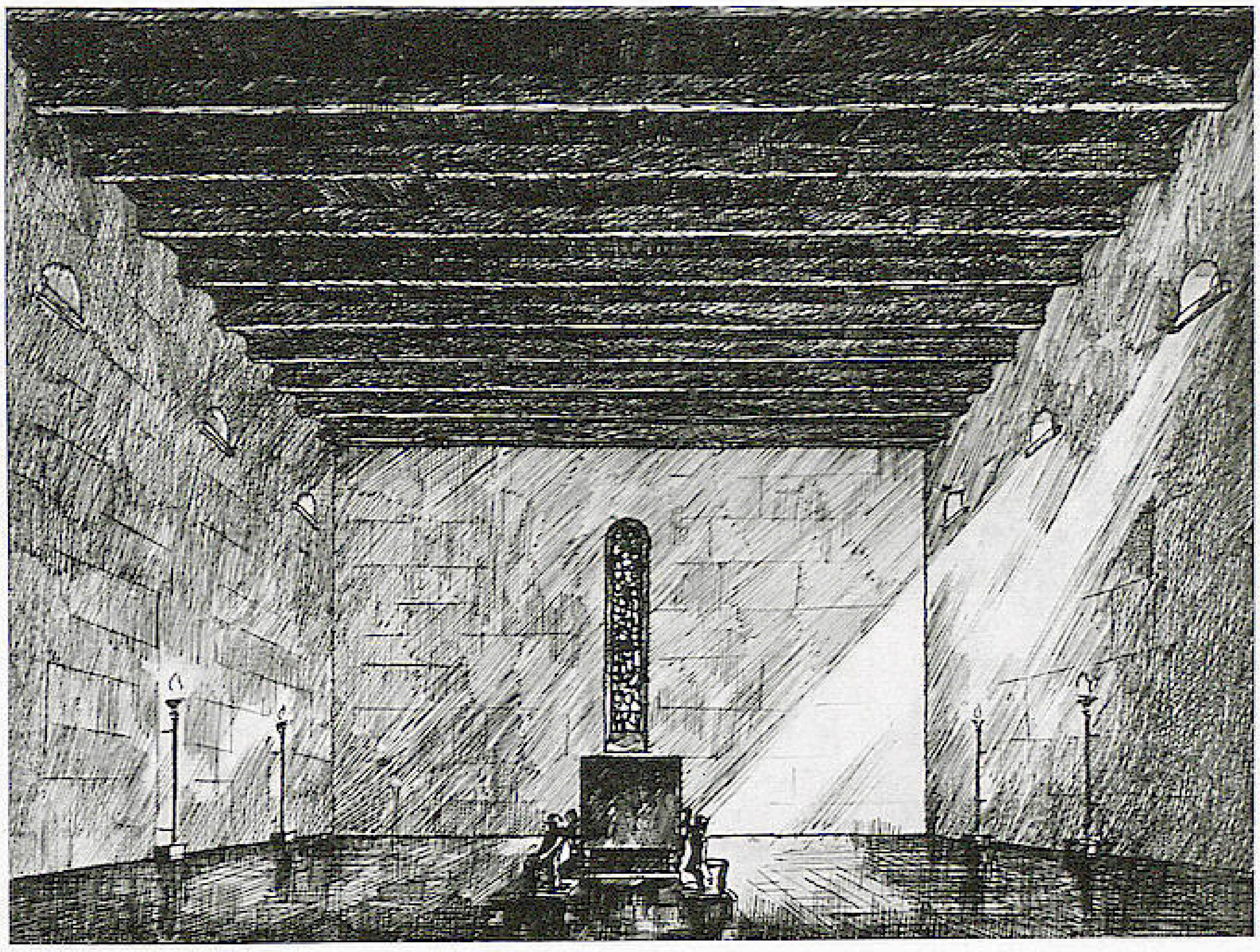


Oswald Bieber und Josef Wackerle, München
Entwurf zum Reichsehrenmal

Der Entwurf O. Bieber-J. Wackerle zum Reichsehrenmal in Berka

Die Entscheidung über den Wettbewerb ist gefallen: die Entwürfe Bieber-Wackerle-München, Janssen-Wetzel-Stuttgart, Kreis-Dresden wurden gleichwertig preisgekrönt, der von Bieber-Wackerle aber einstimmig vom Ehrenmal-Preisrichterkollegium zur Annahme und Ausführung empfohlen.
Der Entwurf dieser Künstler vereinigt die Ideen der beiden anderen preisgekrönten Projekte Kreis-Dresden und Janssen-Wetzel-Stuttgart. Er vereinigt die Idee des Haines, des heiligen deutschen Haines, der durch seine Schönheit und Feierlichkeit den deutschen Menschen zur besonderen Erhebung stimmt und den Gedanken der Kultstätte, die, ganz frei inmitten des Waldes, weithin sichtbar, die Höhen des talreichen Geländes krönt. Aber er geht auch darin über die Entwürfe der anderen beiden Künstler hinaus, daß er nicht eine weitere, formal vielleicht andere, aber vom selben Geiste getragene Denkmalsanlage schafft. Denkmäler, die schönsten, die künstlerisch vollendetsten, die monumentalsten sind oft stumme, tote, für den größten Teil des Jahres verlassene, einsame Zeugen, eine Sensation vielleicht für die erste Zeit, für einige Jahre und dann . . . ? Wir haben Beispiele genug zur Hand, was sie dann sind. Sollen wir die Reihe um eines vermehren?
Dies aber ist das Neue, das Eigenartige, das Vorzügliche des Projektes Bieber-Wackerle, daß es eine lebende Kultstätte bleiben soll. Daß es nicht bloß eine Erinnerungsstätte werden soll an das große Geschehen des Weltkrieges, an die Opfer, die das deutsche Volk ihm dargebracht, nicht eine den Toten allein geweihte Kultstätte, sondern auch der Gegenwart verbunden durch die Gemeinschaft der an dieser Stätte als Hüter und Wächter — nicht nur im rein tatsächlichen Sinne — aus allen deutschen Gauen berufenen ehemaligen Krieger und Kämpfer und später besonders verdienter Soldaten. Diese Idee der Gemeinschaft als ein weitwirkendes, immerwährendes Symbol der Verbundenheit und Einig-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Entwurf der Gedächtnis- und Ehrenhalle des Reichsehrenmals

keit aller deutschen Stämme hat auch die ganz besondere Anerkennung unseres Reichspräsidenten, des allverehrten Feldmarschalls von Hindenburg, gefunden.

Die künstlerische Form ist schlicht, kargem, diszipliniertem, soldatischem Geiste entsprungen, doch auch wieder dem Geiste einer dem deutschen Volke besonders zu Herzen gehenden feierlichen Repräsentation. Sie trägt der Würde der Aufgabe und der durch die Not der Zeit gegebenen Einfachheit Rechnung. Drei Bauten, in einem schönen Verhältnis zueinander, gliedern diese Kriegerpfalz der deutschen Nation zu einer weihevollen, allen Bedürfnissen des Kultes Rechnung tragenden Stätte, ohne die gegebenen Waldverhältnisse anzutasten: der Glockenturm, die Ehrenhalle, das Kriegerheim. Die Gedächtnis- und Ehrenhalle betritt man durch ein tiefes Portal mit mächtiger bronzener Tür, Wände und Fußboden sind aus geschliffenem einheimischem Stein, die schweren Balken der Decke aus Stämmen der deutschen Eiche. Das von der Höhe herabfallende gedämpfte Licht der seitlichen Fenster steigert die Wirkung des in dunklen Farbtönen gehaltenen Glasfensters der Rückwand und die Wirkung der lodernden Feuerbecken an den Seitenwänden. In der Mitte des Raumes aber steht das Ehrenmal des deutschen Soldaten: ein großer Granitwürfel mit den eingemeißelten Soldatentugenden Glaube, Treue, Tapferkeit, Beharrlichkeit, an den Ecken flankiert von vier ehernen Kriegergestalten. Unter diesem Würfel könnte sich auch das symbolische Grab ausbreiten, indem Erde aus deutschen Soldatengräbern aller Länder in Bronzekasetten beigesetzt wird.

Der heilige Ort ist den Unbilden der Witterung nicht ausgesetzt. Er bietet die Möglichkeit zu wirkungsvoller Entfaltung großer Menschenmassen. Die

Entwurf zum Ehrenmal für die Gedächtnishalle

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Bewegung dieser Massen auf den überaus glücklich angelegten Treppen und Terrassen, sei es bei Tag oder des Nachts, bei Fackelschein, bei Glockengeläut und Fanfarenklängen, wird ein Gefühl nachhaltigster Erhebung auslösen. Und dieses Gefühl der Erhebung, nicht das der Trauer, soll der Besucher mit in seine Heimat nehmen. Aber man mag auch allein kommen, so wird keinen das Mächtige, das Kraftvolle der Anlage erdrücken, da sie sich mit feinem Gefühl und sicherem Instinkt in die gegebenen Bodenverhältnisse einfügt. Architektur, Landschaft und Figur vereinigen sich zu einer würdigen und künstlerischen Lösung der Aufgabe. So stellt sich der Entwurf Bieber-Wackerle als ein praktischen Erfahrungen entsprungenes, dem Drange des deutschen Volkes nach Schaubarkeit, seiner Sehnsucht nach feierlicher Repräsentation nachkommendes, es in seiner stolzen Vergangenheit und in seinem unstillbaren Idealismus in Freiheit und Größe bestätigendes Projekt dar. Es dürfte das Vorzüglichste sein — weil es dem lebendigen Gedanken des Reichsehrenmals am vortrefflichsten dient. Im übrigen läßt es den Stiftern — denn auch ihre Wünsche sollen innerhalb der großen künstlerischen Lösung weitgehendst Befriedigung finden — viel freien Spielraum!

Dr. Bruno Kroll

Michael Pacher

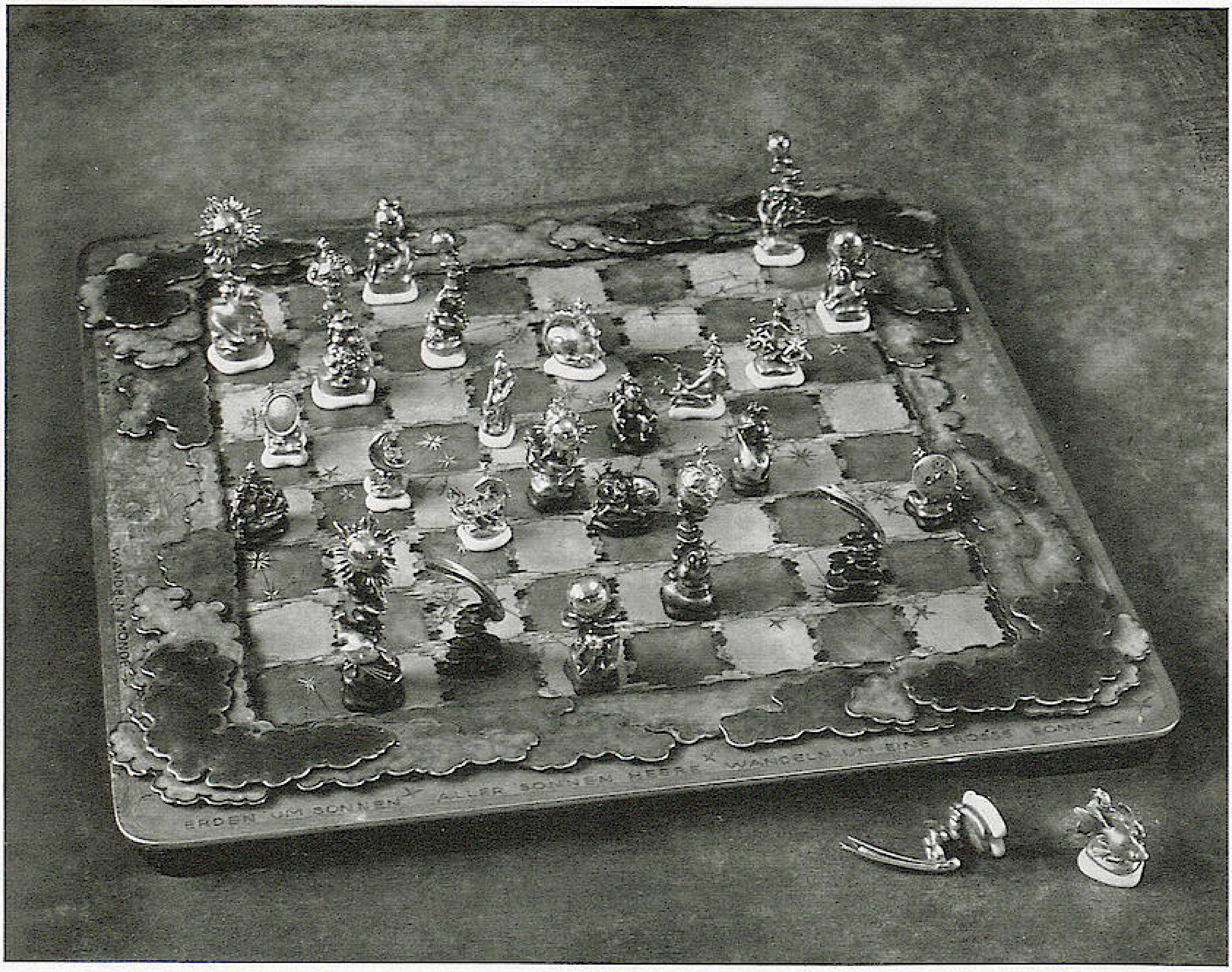
Geige spielender Engel aus dem Grieser Altar

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Michael Pacher. Der hl. Michael aus dem Grieser Altar

Aus „Schwabik, Michael Pachers Grieser Altar"
Verlag F. Bruckmann AG., München (s. die Besprechung im Anhang)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Max Esser. Astronomisches Schachspiel

Das „Astronomische Schachspiel" von Max Esser

Ein Meisterstück deutschen Kunsthandwerks

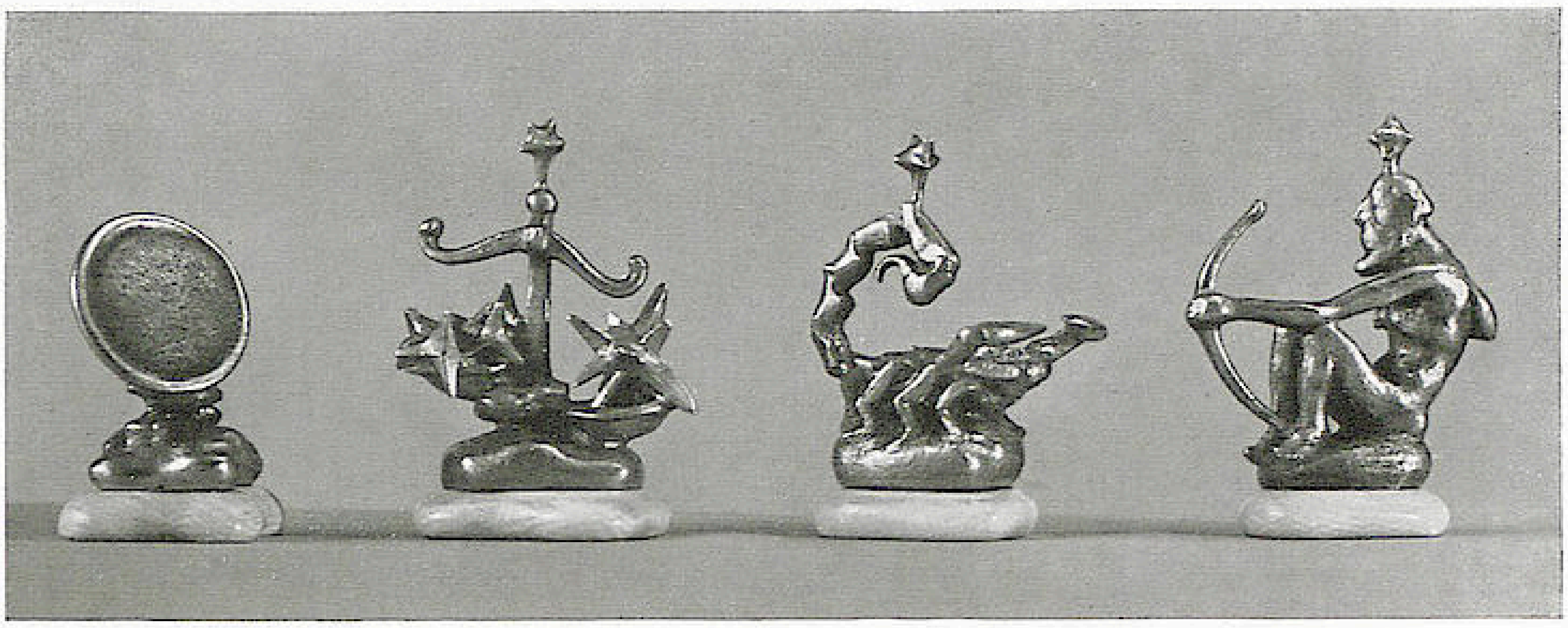
Für einen Kunstfreund in New-York, der ein leidenschaftlicher Sammler von Schachspielen aller Arten, Zeiten und Länder ist, hat der Berliner Bildhauer Max Esser ein Werk geschaffen, das gewiß einen höchst ungewöhnlichen, äußerst kostbaren Zuwachs dieser eigenartigen amerikanischen Schatzkammer bilden wird.

Man kennt Max Esser vor allem als vorzüglichen Tierplastiker, der sich in sehr persönlicher Art dem Lieblingsstoffgebiet seines einstigen Lehrers August Gaul verschrieben hat. Wer von dem Auftrag hörte, der ihm zugegangen, und der in unserer Zeit allgemeiner Verkehrsstockung im Kunstlande eine erfreuliche Ausnahme darstellt, glaubte wohl, Esser habe den naheliegenden Weg gewählt, seine Schachfiguren aus dem von ihm so sicher beherrschten Reich der Tiere zu entnehmen, gleichsam eine Versammlung am Hofe König Nobels, des Löwen, aufzubieten, wie wir sie aus Reineke Fuchs kennen. Aber so leicht hat der Künstler sich seine Arbeit nicht gemacht. Er ersann vielmehr ein System kunsthandwerklicher Erfindungen voll gedankenreicher symbolhafter Beziehungen, ein „astronomisches Schachspiel", das unser menschliches Wissen von den Erscheinungen des Weltalls in den Dienst dieser tiefsinnigen und edlen Übung des Geistes stellt. Der originelle Plan ist überraschend gelungen. Ein großes, kompliziertes, bis in die letzte Einzelheit mit liebevollster Sorgfalt durchgeformtes Erzeugnis seltenen Kunstfleißes ist entstanden, wohlgeeignet, jenseits des Ozeans für deutsche Phantasie und Handwerksmeisterschaft Zeugnis abzulegen.

Die Reproduktionen dieses Aufsatzes sind hergestellt nach Aufnahmen der Fa. Franz Linkhorst, Berlin-Halensee.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

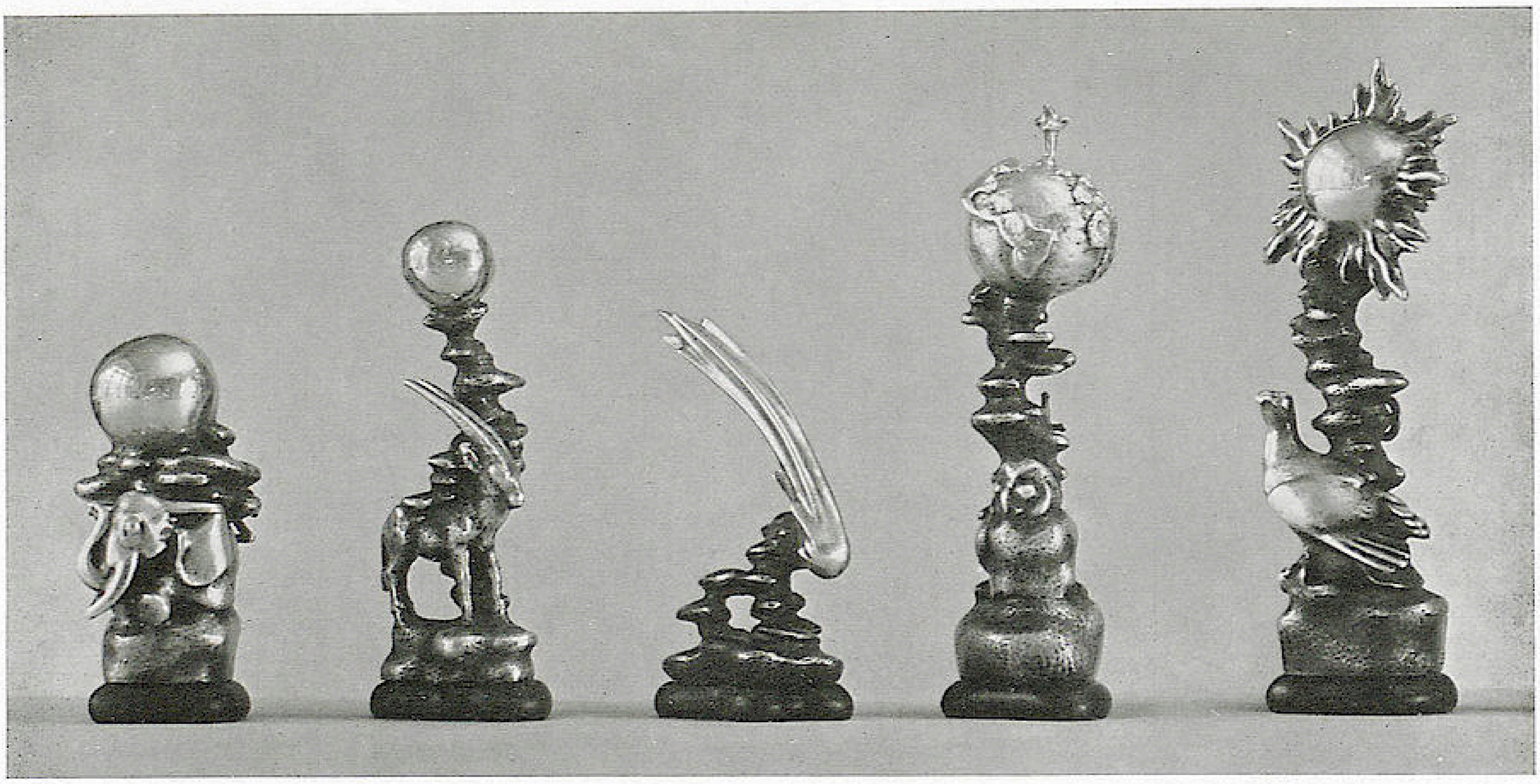
Goldene Partei: Turm (Merkur mit Fuchs und Schlange), Springer (Mars mit Feuer), Läufer (Komet), König (Sonne mit Löwe), Königin (Erde mit Früchten)



Goldene Partei (links). Vier Bauern: Neumond, Waage, Skorpion, Schütze

Goldene Partei (rechts). Vier Bauern: Steinbock, Wassermann, Fische, Abnehmender Mond

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Schwarze Partei: Turm (Jupiter mit Elefant), Springer (Uranus mit Antilope), Läufer (Komet), Königin (Erde mit Eule), König (Sonne mit Adler)

Schwarze Partei (links). Vier Bauern: Vollmond, Widder, Stier, Zwillinge

Schwarze Partei (rechts). Vier Bauern: Krebs, Löwe, Jungfrau, Zunehmender Mond

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Zwei mächtige Etuis aus bronzemontiertem schwarzem Leder bergen und schützen das Spiel. Wir öffnen das eine und erblicken das Prunkstück des Schachbretts, in schmiegsames graues Wildleder gebettet. Die eigentliche Spielplatte, 50 cm im Quadrat, ist in zartester Zellenschmelzarbeit hergestellt, die weißen Felder hellblaugrün, die schwarzen dunkelbraun-grau, alle durch leichte Schattierungen belebt, von feuervergoldeten Metallstäben getrennt, überstreut von goldblinkenden Sternbildern. Die Ausführung dieser Emailarbeit durch Frida Bastanier ist eine mustergültige Leistung für sich. Aber dies Brett ist noch umzogen und gehalten durch Bronzewolken in mehreren Lagen, die in weichen Umrissen und in verschiedenen Tönungen von blassem Violettgrau bis zu dunklem Schwarzgrau aufsteigen. Mit wunderbarer technischer Präzision ist die große Platte hergerichtet, die nun mit dem Wolkenrand auf dunkelblauem Emailgrund und der breiten vergoldeten Einfassung eine Fläche von 66 zu 66 cm bildet.

Im zweiten Etui ruhen die Figuren. In ihnen sind gleichsam die Hauptrepräsentanten des Sternenhimmels, der sich über uns wölbt, in Reih' und Glied aufmarschiert. Aus nobelstem Stoff sind sie gefertigt, die „schwarzen" in oxydiertem Silber auf kleinen Ebenholzsockeln, die „weißen" in feuervergoldetem Silber, mit schimmernden Reflexen, auf Elfenbeinuntersätzen. Nichts wiederholt sich, jedes der 32 Exemplare stellt eine einmalige plastische Arbeit dar, in Wachsausschmelzung gegossen und mit der Hand eingehend durchziseliert. Nur König und Königin sind auf beiden Seiten gleicherweise durch Sonne und Erde vertreten, aber auch sie hüben und drüben völlig verschieden. Der schwarze König zeigt auf dem zackig-weich aufsteigenden Wolkensäulchen, das sämtlichen Himmelskörper-Figuren Essers Halt gibt — und durch das sie schachfigurenartige Form gewinnen —, einen Sonnenball, während an dem untersten Wolkengebilde der Adler (als Sonnenvogel wie als Wappentier Deutschlands und zugleich der Vereinigten Staaten) sitzt; dreht man die Figur mit der Hand, so wird auf der anderen Seite der Blitz als geheimnisvolle Himmelskraft sichtbar, mit ihm das symbolisch-astronomische Zeichen der Sonne: der Kreis mit dem Punkt. Die Sonne des weißen Königs dagegen hat als Trabanten den Löwen, der zu ihr gehört (und überdies das Wappentier der bayerischen Heimat des Auftraggebers ist); auf der Rückseite des Wolkenpostaments verbindet sich hier das eben genannte Sonnenzeichen mit einem Bündel Kornähren, als dem Symbol der auf Erden wirkenden Kraft des großen Gestirns. Ähnlich stehen die beiden Königinnen für sich: der Erdglobus, den sie gemeinsam haben, ist hier und dort durch Varianten abgehoben; bei der schwarzen, silbernen Partei ist ihm die Eule als Verkörperung der Weisheit, bei der weißen, goldenen Partei ein kleiner Aufbau von Früchten als Sinnbild des Erfolgs von Wissen und Arbeit beigegeben.

Man erkennt schon aus diesen Beispielen, was alles Esser im einzelnen ringsum hineingeheimnißt, wie er aus erstaunlicher Kenntnis des ungewöhnlichen Stoffgebiets eine Fülle sinnreicher Beziehungen über das Ganze verstreut hat. So geht es auch den Läufern, deren Rolle die Kometen übernehmen, an den Kurvenlinien der Schweife bequem erkennbar. So den Springern und Türmen, die die Planeten unter sich verteilen. Die Springer, deren Wolkenstütze im Zickzack nach oben geht, um die Schachbrettbewegung dieser Offiziere anzudeuten und das Auge sogleich zu orientieren, treten als Uranus mit der Antilope und als Saturn mit dem sich niederlassenden Kamel, auf der weißen Seite als Neptun mit dem Tintenfisch und als Mars mit der Flamme auf. Die Türme, in entsprechender Weise ausgestattet, als Jupiter und Venus, als Merkur und Pluto; bei ihnen ist die Form runder, gedrungener zusammengefaßt. Für den gewiegten astronomischen Kenner redet das jedesmal angefügte winzige Beiwerk in geläufiger Zeichensprache; Sachverständige versichern mir, es stimme sehr genau. Die anderen Betrachter, die sich in erheblicher Mehrheit befinden werden, brauchen von diesem ganzen Symbolwerk schließlich nichts zu verstehen und haben doch ihre Freude an der frei und breit behandelten, mit immer neuen Erfindungen spielenden Kleinbildnerei.

Die Bauern endlich sind in den vier Eckfiguren dem Erdbegleiter, dem Monde, gewidmet, dessen vier Phasen abgewandelt werden. Das übrige Fußvolk, sechs auf jeder Seite, repräsentiert die zwölf Tierkreiszeichen, Widder, Stier, Steinbock, Krebs, Skorpion usw.; sie beziehen aus dem Universum kleine Sterne, die als Schmuck jeweils auf dem Kopf der Figürchen schweben, wodurch sie wieder als Gleichgestellte im Spiel gekennzeichnet werden.

So ist ein Werk entstanden, das man unendlich lange betrachten kann, um immer neue Reize der plastischen Formbildung, der hingebungsvollen, materialgerechten Durcharbeitung zu entdecken. Durch sie wird das eigenartige, zuerst vielleicht wunderlich anmutende Luxusstück zum hohen Range einer ernsten Kunstleistung von bleibender Geltung erhoben. Auf dem Boden des Schachbrettetuis hat Max Esser in eingravierter Schrift auf dunkel gebrannter Metallplatte von seiner Arbeit kurzgefaßten Bericht gegeben, der mit berechtigtem Stolz in die Worte ausklingt: „Mögen sehende Augen sich an diesem Werk erfreuen." Gern wird man seinen Wunsch teilen. Was er geschaffen, wird, dessen sind wir gewiß, in fernem Land von der ungebeugten Kraft deutscher Kunstfertigkeit erzählen.

Max Osborn

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Teilstück der Grabplatte

Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern im Münchner Dom

Anläßlich der kurz vor Weihnachten beendeten Restaurierungsarbeiten im Münchner Dom hat das bekannte Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern eine an sich außerordentlich ungünstige, ja fast unmögliche Neuaufstellung in der südlichen Turmkapelle gefunden. Die bisher fast unsichtbare Grabplatte des Sarkophags, die eines der wichtigsten Werke der Münchner Bildhauerkunst des 15. Jahrhunderts ist, konnte bei dieser Gelegenheit gut photographiert werden, so daß wir obenstehend einen Teil der Grabplatte wiedergeben können. Der Künstler der Platte ist unbekannt, denn die bisherige Zuschreibung an den berühmten Münchner Bildhauer Erasmus Grasser läßt sich nach den jetzigen Untersuchungen von Dr. Karl Groeber in der Zeitschrift „Pantheon“ nicht aufrecht erhalten.

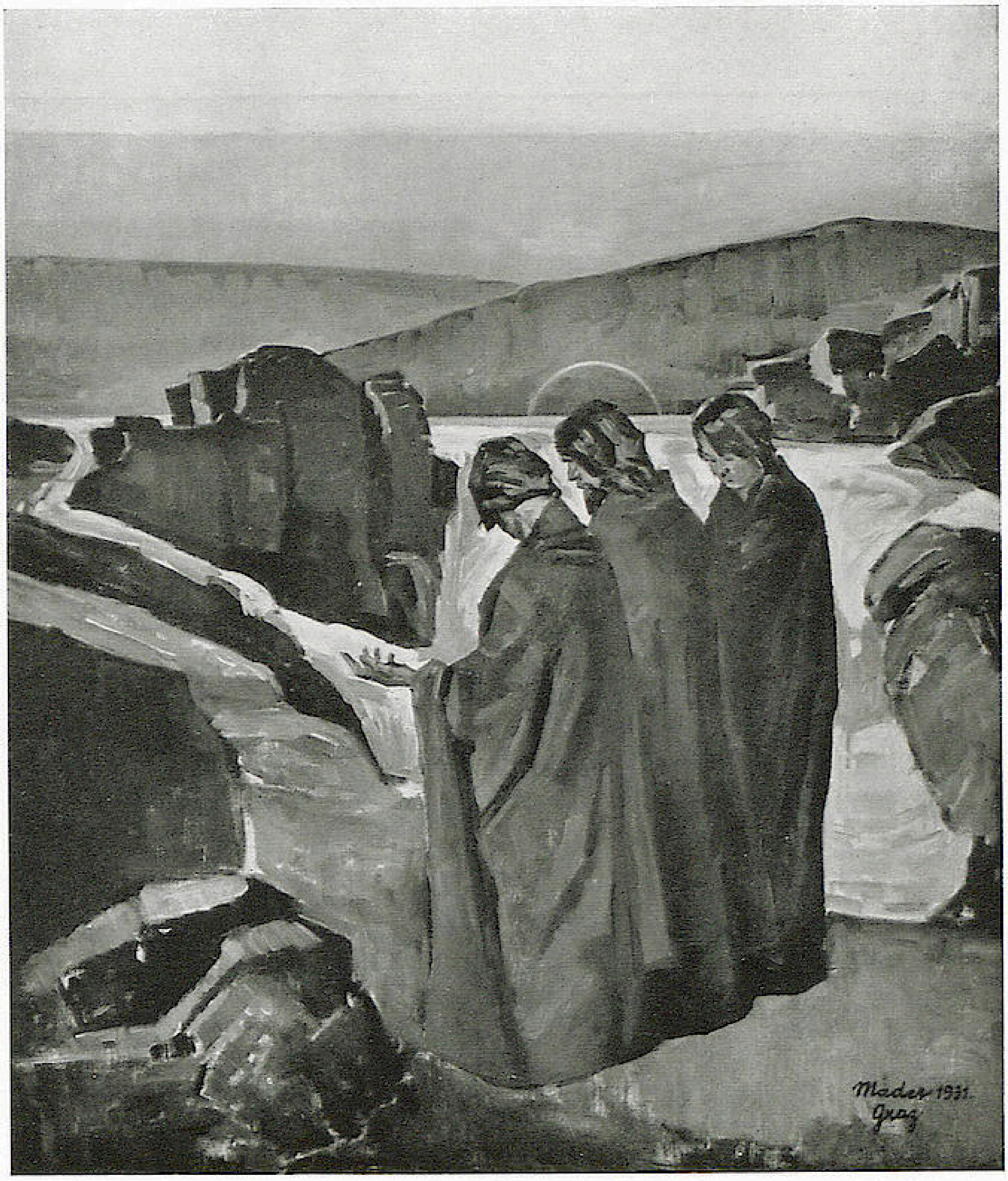
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Karl Mader

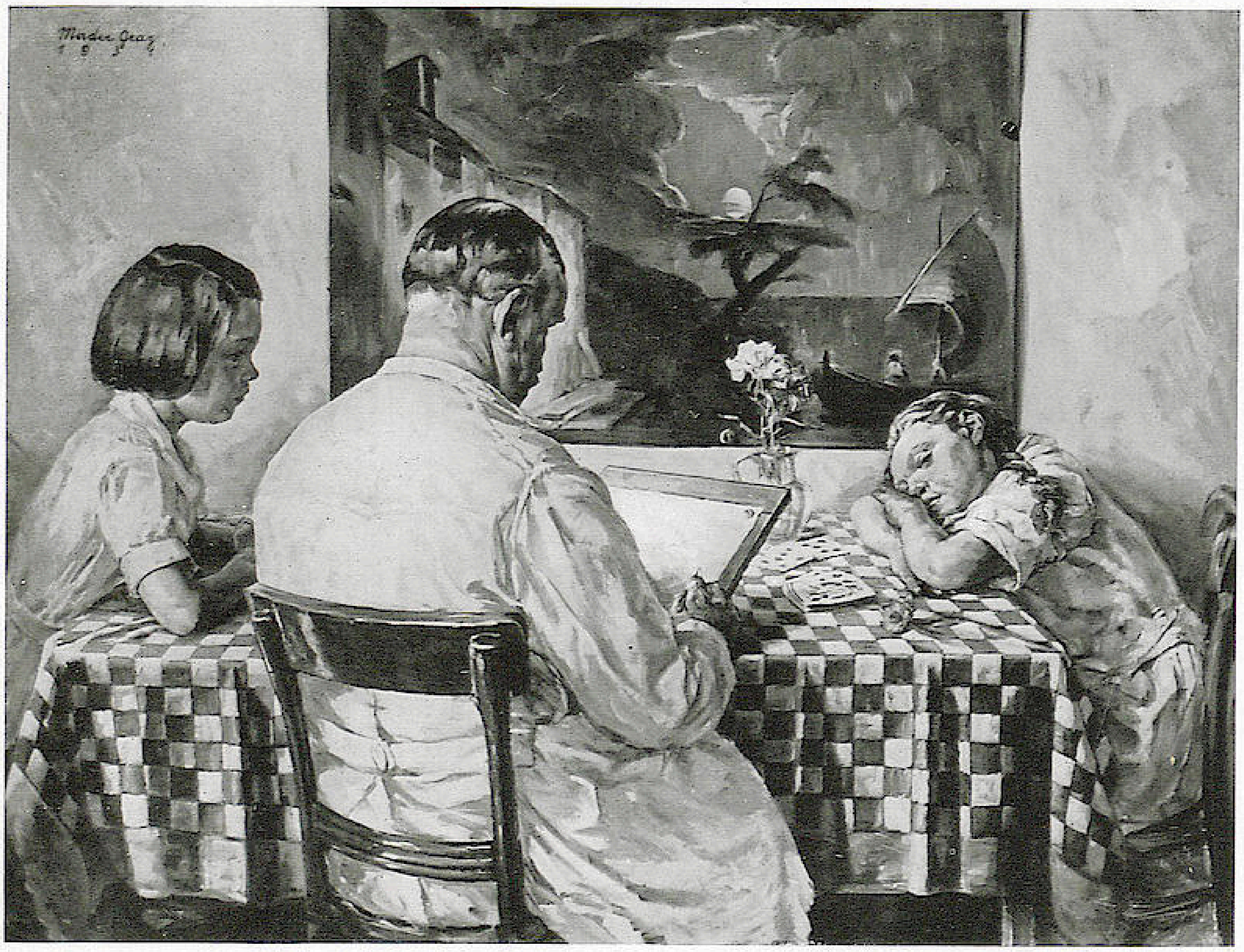
Die „programmatische Kunst", die sich bis in unsere Tage ebenso schnell beim Kunstpublikum einführte, wie sie sich leerlief, macht es den wirklichen Kunstpersönlichkeiten schwer, sich mit ihrer Eigenart und ihrer Abseitigkeit vom Kunststrom durchzusetzen. Selten finden sich die sogenannten Kunstfreunde der z. Zt. gültigen Richtungen zu den von diesen abweichenden Gestaltungen hin. Nur mit Angst und Zagen überwinden sie den Gegenstrom der Zeitkunst, namentlich wenn eine Künstlerpersönlichkeit von den Fundamenten der alten Kunst, große Form, Innerlichkeit, seelische Unterströmung, Stimmung und tiefen Gehalt ausgeht und ihre Gestaltungen in breiter, handwerklich sicherer Malweise vorträgt, so daß ihr Werk wie ein Eckstein an der Heerstraße der bolschewisierten oder der verwelschten Kunst steht.

So steht es mit Karl Maders Bildern, die er in Graz dichtet und gestaltet. Wiener, Münchner und Hodlers Einflüsse mögen auf ihn gewirkt haben; aber sie haben seine Eigenart nicht beeinträchtigt. Die Melodie von Maders Schaffen wächst sich eigengesetzlich aus. Man könnte sie fast als eine Parallele zu seinem Landsmann Hugo Wolf, dem Liedsym-

Karl Mader. Gang nach Emmaus



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Karl Mader. Der Künstler und seine Modelle

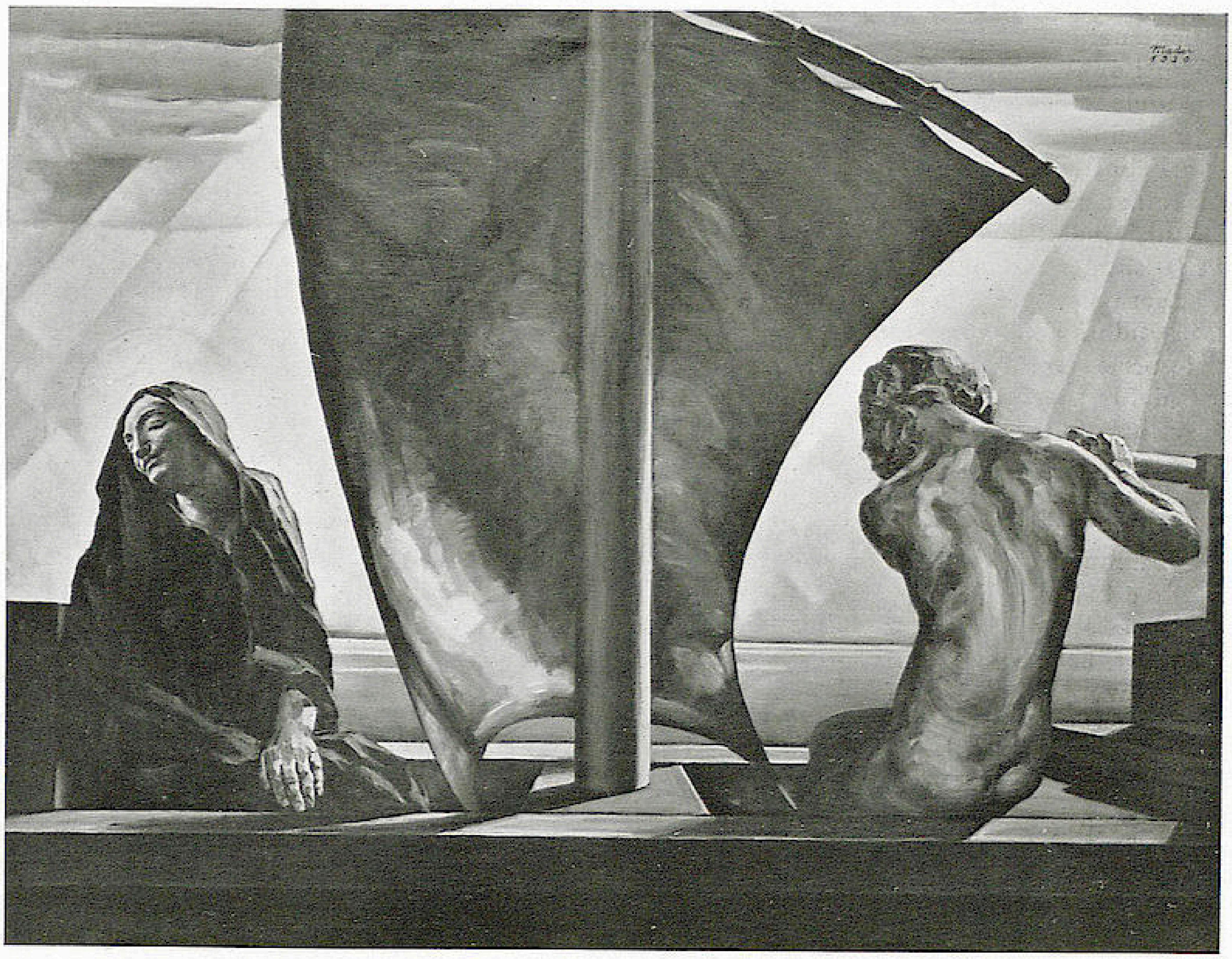
phoniker nach Schuberts linearer Melodik, ansehen. Aber Karl Mader stammt von der Grenze der ungarischen Ebene und hat daher etwas Schwerblütiges, manchmal Melancholisches, namentlich in den früheren Graphiken. Neuerdings überwindet er diese schweren Stimmungen durch die Einfachheit und die Wucht seiner Gestaltungen. Er orientiert sie auf ein Grenzgebiet, wo der Realismus vergeistigt und der Geist realisiert wird. Doch wird alles in die weiche, schwebende Stimmung gefaßt, die dem dekorativen Bild den kühlen Freskozug nimmt und ihm das Intime des Tafelbildes gibt. Das nur Malerische wird auf eine diskrete Farbigkeit zurückgedrängt und in einfach große Farbflächen oder in den großen Raum eingegliedert, so daß Form und Inhalt stärker wirken als das Kolorit. Im Graphischen namentlich gelingt es Mader, das farbige Element in den feinen Abstufungen des Schwarzweiß herauszuarbeiten.

Im Ölbild erreicht er diese Wirkung durch Modellierung und Gliederung des Raumes mittels farbiger Flächen (Erwachen der Seele). Das Aufteilen der Bildfläche durch einfache Formen in ausdrucksvoller Haltung erzeugt eine unmittelbar rhythmische Gliederung der Bildarchitektur (Überfahrt). In „Ich und meine Modelle" ist die Rhythmik, die Raumwirkung und die Stimmung des Bildes auf das Ernste in glücklicher Weise in die Farbenakzente verlegt. Die helle Vordergrundfigur, das dunkle Hintergrundgemälde mit seiner schwermütigen Stimmung und die hellfarbig karierte Tischdecke liegen glücklich modifiziert auf der Tiefenachse und erfahren nach der Seite hin in den beiden Kindern ihre Ausgewichtung. Als Gegenstück zentraler Raum- und Formbildung könnte „Erwachen" dienen, das höchstes Licht im Bildmittelpunkt sammelt, um von da aus in seitliche Helldunkelwirkungen zu verdämmern.

Wir betreten in solchen Gestaltungen den Weg nach neuen Kompositionsschemata, in denen die letzte Spur des aufgeregten Expressionismus wie auch der öden Sachlichkeit vermieden ist. Bild ist wieder Natur geworden und Kunst aus der Natur herausgerissen.

I. A. Beringer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Karl Mader. Überfahrt

Über Slevogt

(Fortsetzung von S. 211)

maßgeblicher Empfindung und Kritik, sondern auch auf anderen künstlerischen Gebieten. Über Slevogt als Musiker ist einiges bekannt, und er ist als solcher auch gewürdigt worden. Ich möchte hier nur ein paar Worte über Slevogt als Architekt sagen.

Als ich Slevogt bat, meinen Gartenpavillon auszumalen, fand er sich in dem ungleichmäßigen, sechseckigen Häuschen mit einer runden nischenartigen Vertiefung gar nicht zurecht. Unschlüssig betrachtete er es längere Zeit von allen Seiten, bis es ihm plötzlich wie eine Erleuchtung kam, den Raum architektonisch durch zwei gemalte Säulen anders aufzuteilen. Und seit dem Moment, wo er diesen Ausweg gefunden hatte, floß ihm die Arbeit aus den Fingern.

Aktuell ist die Frage, ob die Säulen, die sein Wandgemälde in der Friedenskirche in Ludwigshafen schneiden, gegen seinen Einspruch, wie die Version lautet, stehengeblieben sind. Mir erzählte Slevogt, daß die Architekten ihm entgegenkommen und die Säulen entfernen wollten. Er selbst war aber der Meinung, sie sollten stehenbleiben; denn gerade dadurch, daß sie die Betrachtung des Werkes mit einem Blick verhindern und das Bild stets in drei Teile teilen, entsteht eine Art von Triptychon mit wechselnder Wirkung. Ihn freute diese Schneidung des Bildes. Was ihm nicht gefiel, waren die das Bild umrahmenden Fensteröffnungen. Aber das war für Slevogt nicht das Wesentliche; was ihn viel mehr störte, war die ungünstige Tönung der Wände und ganz besonders die „Lutschbonbon"-Färbung der Scheiben.

*

Slevogt war, wie man zu sagen pflegt, eine Vollkraftnatur. Er empfand wirkliche Freude nur an der kraftvollen Äußerung der Bewegung; dies erklärt auch seine ungewöhnliche Liebe für bravouröse

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

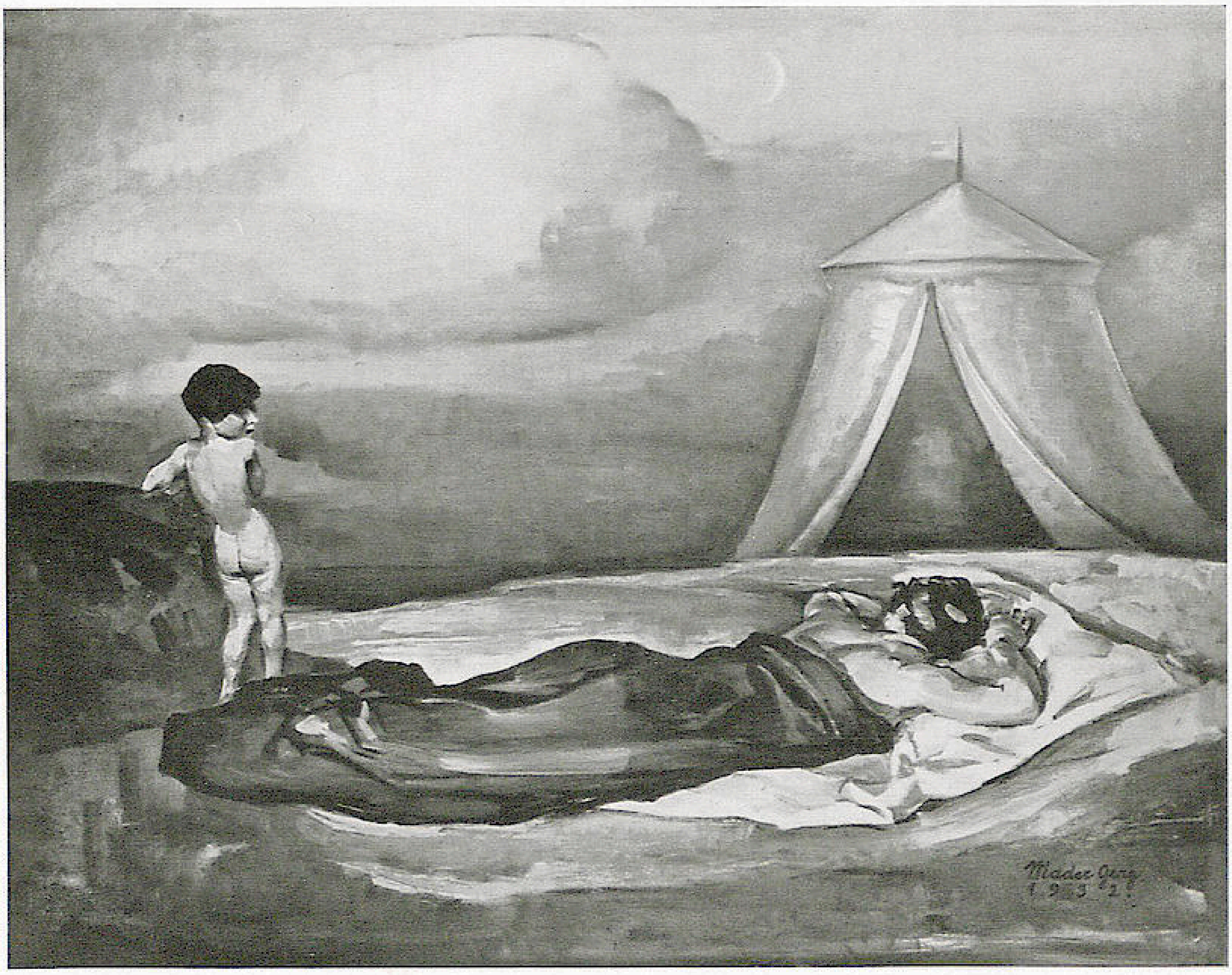
Abenteuergeschichten. Um sich an einem mächtigen Löwensprung zu ergötzen, ging er um dieser Sekunde willen ein dutzendmal in denselben Afrikafilm. Seinem innerlichsten Wesen nach war Slevogt ein Fabulierer und Romantiker.

In seiner geliebten Pfalz lebte Slevogt mitten in der Natur, und hier entstanden seine schönsten Landschaftsbilder. Sicher war er lieber Naturmaler als Ateliermaler; doch fesselten ihn sein körperlicher Zustand und die Porträtaufträge zumeist ins Atelier. Die Serie seiner Wüstenbilder ist ein beredtes Zeugnis dafür, wie ihn die Farbprobleme der Natur gereizt haben. Er wollte immer nochmals nach Ägypten, einzig und allein wegen des Phänomens, daß der Schatten in der Wüste manchmal heller erscheint als die beleuchteten Dinge und da hatte der scharfe Beobachter Slevogt sicher recht, denn wie uns Einstein erklärte, bekommt der Schatten von überall her sein Licht und kann daher heller sein als ein dunkler, belichteter Felsen.

Der unvergeßliche Papa Moritz Heimann sagte einmal ein Zitat von Goethe: „Niemand stirbt, ohne dazu seine Einwilligung gegeben zu haben." Ich habe in meiner Praxis seit Jahrzehnten diesen Satz immer nur bestätigt gefunden. Große Menschen fühlen ihren Tod schon lange voraus, sie begrenzen selbst ihr Leben durch einen tiefen unerklärlichen inneren Wunsch. So sah ich noch zuletzt den armen Orlik, als ihm die Qualen der Agonie zu lange dauerten, ungeduldig mit der Faust auf sein Lager schlagen und mit heiserer letzter Anstrengung schreien: „Wird's bald!" — und nach 3 Minuten war er tot. Slevogt ging an die Arbeit, das Wandgemälde für die Friedenskirche in Ludwigshafen zu malen, wie an die Erfüllung seines letzten Lebenswunsches. Es war seine große Sehnsucht, sich mit der Religion, so wie er sie auffaßte, künstlerisch auseinanderzusetzen. Unter den größten Qualen arbeitete er zuletzt in der Gondel, die vom Kirchengewölbe herunterhing, in der einen Hand die lindernde Medizin, in der anderen den Pinsel. Nur sein unerhörter Arbeitswille hielt ihn noch am Leben. Nachdem das Werk fertiggestellt war, kam er nochmals nach Berlin und sagte: „Nun habe ich das Größte, was ich je geschaffen, vollendet. Ich habe die Empfindung, daß es mir gelungen ist. Nun geben Sie sich keine Mühe mehr mit mir, es lohnt sich nicht." Nach 3 Wochen traf ich ihn in vollster Resignation, den Tod erwartend, der dann auch alsbald eintrat.

Prof. Dr. J. Plesch (Berlin)

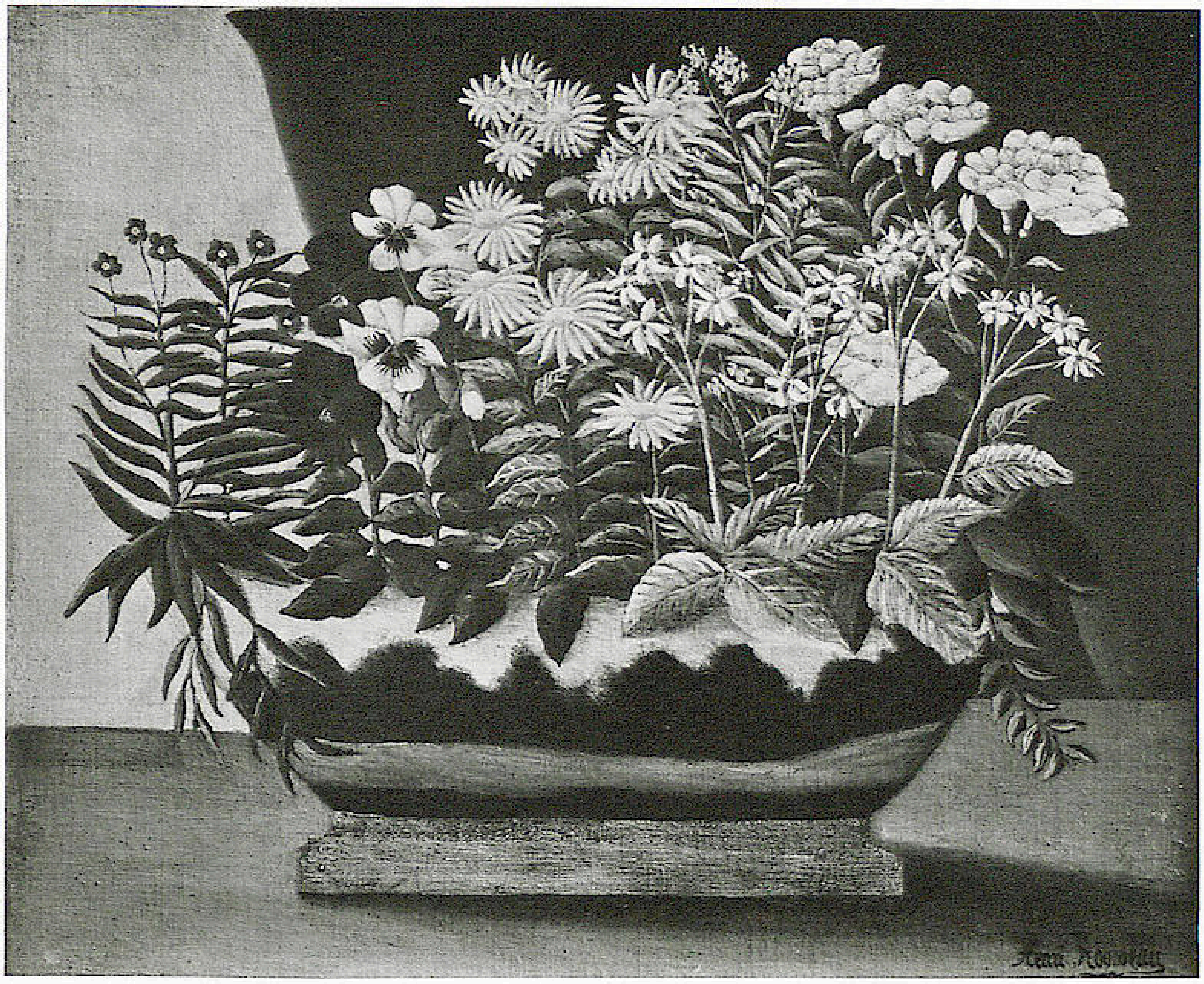
Karl Mader. Dämmerung



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Georg Ehrlich. Knabenbildnis

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Henri Rousseau. Blumenstück

Henri Rousseau-Ausstellung in der Basler Kunsthalle

Diese Ausstellung von 60 Bildern des Douanier ist ein Ereignis, das in Anbetracht der Seltenheit der Werke dieses Künstlers Aufsehen erregen muß. Sie trägt zur Wertschätzung des Malers bei, der als Mensch durch die Fülle von Anekdoten in den Ruf eines Einfaltspinsels geraten und dessen Technik vielleicht allzu leicht beurteilt worden ist. Einige der schönsten Urwaldbilder beweisen im Gegenteil das malerische Raffinement und die künstlerische Phantasie des Urhebers. Die Verwendung von Sonnenblumen und Seerosen als Urwaldgewächse, die Studie eines Käuzchens als Vorbild für einen Aasgeier scheinen doch für die These zu sprechen, daß Rousseau seine Urwaldbilder (das früheste übrigens schon 1891 datiert!) nicht aus der Erinnerung, sondern nach genauen Studien im Tierpark und im Gewächshaus konzipiert hat. Zahlreiche impressionistische Naturstudien zu bekannten Bildern zeigen auch, wie sein vereinfachter naiver Stil etwas sehr Gewolltes und Überlegtes ist. Man hat ihn in dieser Beziehung unterschätzt, er steht als der größere Künstler da, und seine Spießbürgerlichkeit tritt in den Hintergrund.

Die Ausstellung zeigt prachtvolle kleinere Landschaften aus der besten Zeit (Malakoff, Montsouris, Alfortville usw.), von größeren Bildern den „Tiger im Gewitter“, „Affen im Urwald“, „Löwe und Antilope“, „La Bohémienne endormie“, das große

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Henri Rousseau. Im Wald von Vincennes

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

29.

Henri Rousseau. Löwe überfällt eine Antilope

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Porträt der Frau Steven, „Une noce à la campagne", „La carriole du Père Juniet", „Un centenaire de l'indépendance", „Pour fêter bébé" usw.
In vielen seiner Bilder findet sich ein an Hodler gemahnender Rhythmus, eine wiederholende Aneinanderreihung von Schnauzbärten, kleinen Fischerfiguren, Häusern, Alleebäumen, Zweigen oder Früchten, die der Komposition tektonischen Halt verleiht und harmonisch wirkt und ebenfalls zeigt, daß der Künstler intuitiv mehr von Kunst verstanden hat als mancher durch Schulen und Tradition Gegangene.

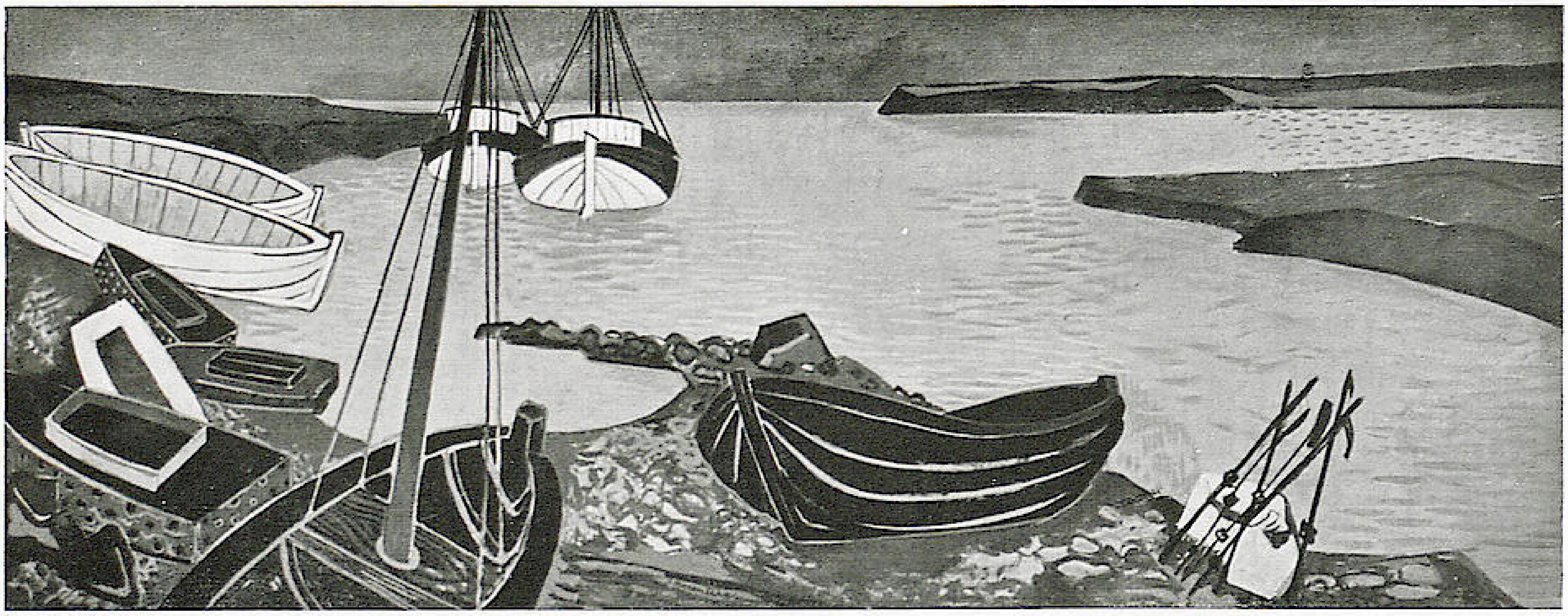
C. Egger

Henri Rousseau. Parklandschaft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Henri Rousseau. Tiger auf der Lauer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Fritz Kronenberg. Wandgemälde in der Volksschule Osterbrook, Hamburg

Kunstsoziologische Bemerkungen

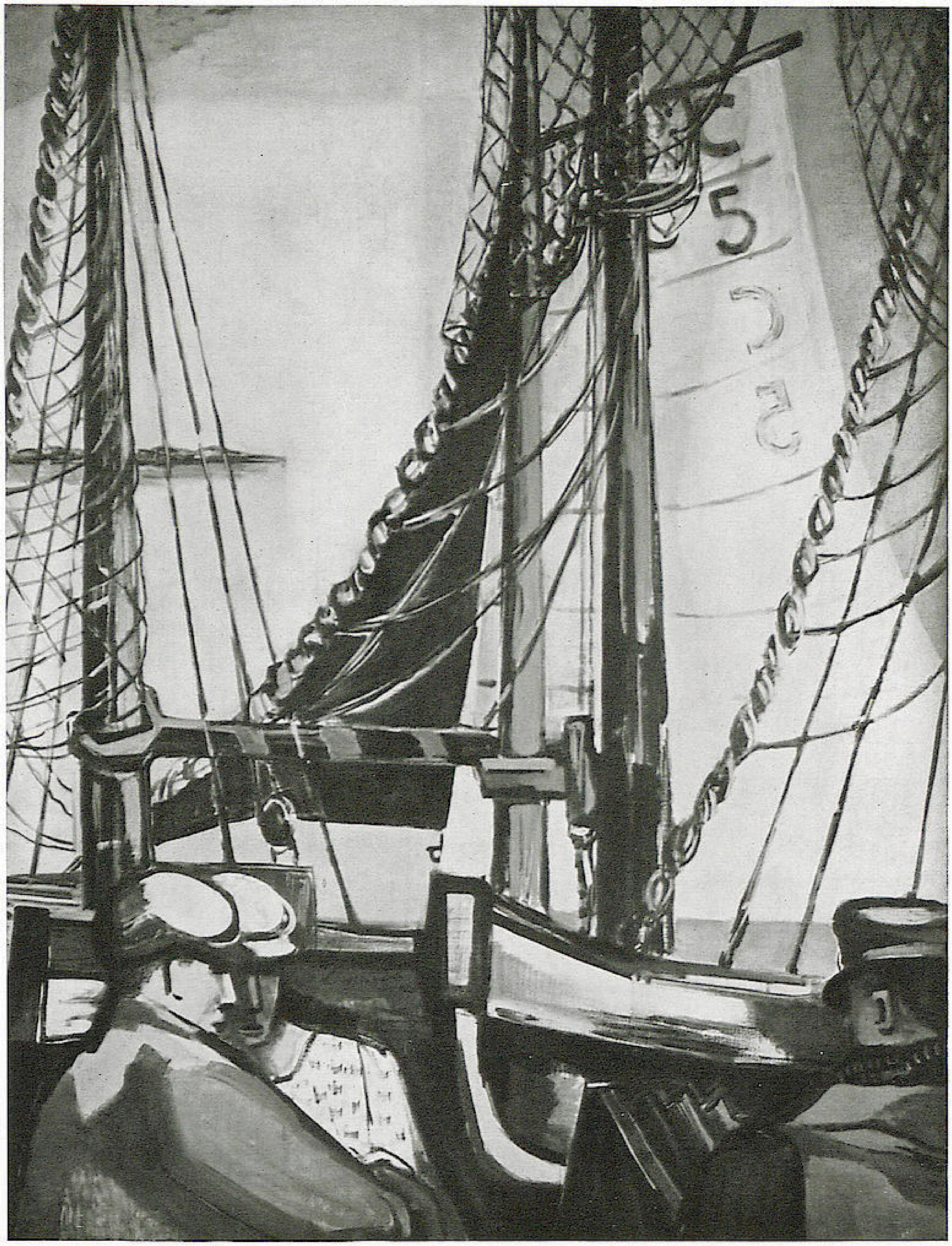
Zu den Hamburger Wandbildern

Seit dem Kriegsende hat die Stadt Hamburg auf einem geistigen Boden, der durch die volkserzieherische Kulturpolitik Alfred Lichtwarks aufgelockert und vorbereitet worden war, eine zeitgemäße Baupolitik durch Fritz Schumacher verfolgt, die in ihren letzten Absichten ebensosehr durch kulturelle, soziale und sittliche Überzeugungen bestimmt war, wie durch ästhetische und künstlerische. Das baumeisterliche Lebenswerk Fritz Schumachers und seiner Mitarbeiter zeugt heute und für immer in Hamburg vom Sinn einer Zeit und eines Gemeinwesens, das dem Willen und Streben eines ganzen Volkes sichtbaren und unmißverständlichen architektonischen Ausdruck gegeben hat. Schumacher selbst hat diesen Sinn schon 1920 in seinem Buche „Kulturpolitik" mit den Worten ausgesprochen: „Wir müssen immer mehr lernen, die Erscheinungen unseres Lebens im Hinblick darauf zu betrachten, wie sie auf die große Masse einwirken. Ihre Gestaltung ist nicht in erster Linie eine Frage der Kunst und wenn die Kunst ihnen gegenüber Forderungen geltend macht, so handelt es sich nicht in erster Linie um Dinge, die ästhetischer Selbstzweck sind, es sind in Wahrheit alles Fragen der Erziehung, der Erziehung zum inneren Gleichgewicht unseres Kulturgefühls".

Dieser wahrhaft humanistische Gedanke einer Zuführung breitester Volkskreise zur verstehenden Teilnahme an den menschlichen und geistigen Werten der Nation und des Staates, der sich auch in dem vorbildlichen Schulwesen Hamburgs geltend machte und den aus nationalpolitischen wie geistig-kulturellen Überlegungen heraus bereits der große Nationalökonom Carl Rodbertus vor mehr als sechzig Jahren zu einer im echten und rechten Verstande vaterländischen Forderung erhob, war auch maßgebend für die von der „Senatskommission für Kunstpflege" in den letzten acht Jahren veranlaßten Monumentalmalereien in staatlichen Bauten. Dafür standen nur verhältnismäßig geringe Mittel, im ganzen ungefähr 40000 RM., zur Verfügung. Grundsätzlich ging man bei diesen Aufträgen, die jetzt auch anderwärts, wie z. B. in Köln, nachgeahmt werden, von der Einsicht aus, daß „alle bisherige öffentliche Kunstpflege nur losgelöste Kunsterscheinungen" ergab. „Darüber hinaus" — so heißt es in Schumachers bei Broschek & Co., Hamburg erschienener Schrift „Wandbilder in Hamburger Staatsbauten" —, „setzte man sich das Ziel, eine Betätigung zu erwecken, die das Kunstwerk in fester Weise mit dem täglichen Leben verbindet. Das bedeutet den Versuch, einen Zusammenhang zu finden mit den Stätten dieses täglichen Lebens, also mit Bauten und öffentlichen Anlagen. Die Malerei sollte wieder mit der Wand des Raumes organisch zu verbinden und ihr so etwas von ihrer verhängnisvollen Heimatlosigkeit zu nehmen" versucht werden.

Man sollte sich bei der Betrachtung und Bewertung des Geleisteten zunächst einmal über die tieferen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Kurt Löwengard. Teilstück eines Triptychons

Berufsschule in der Schlankreihe, Hamburg

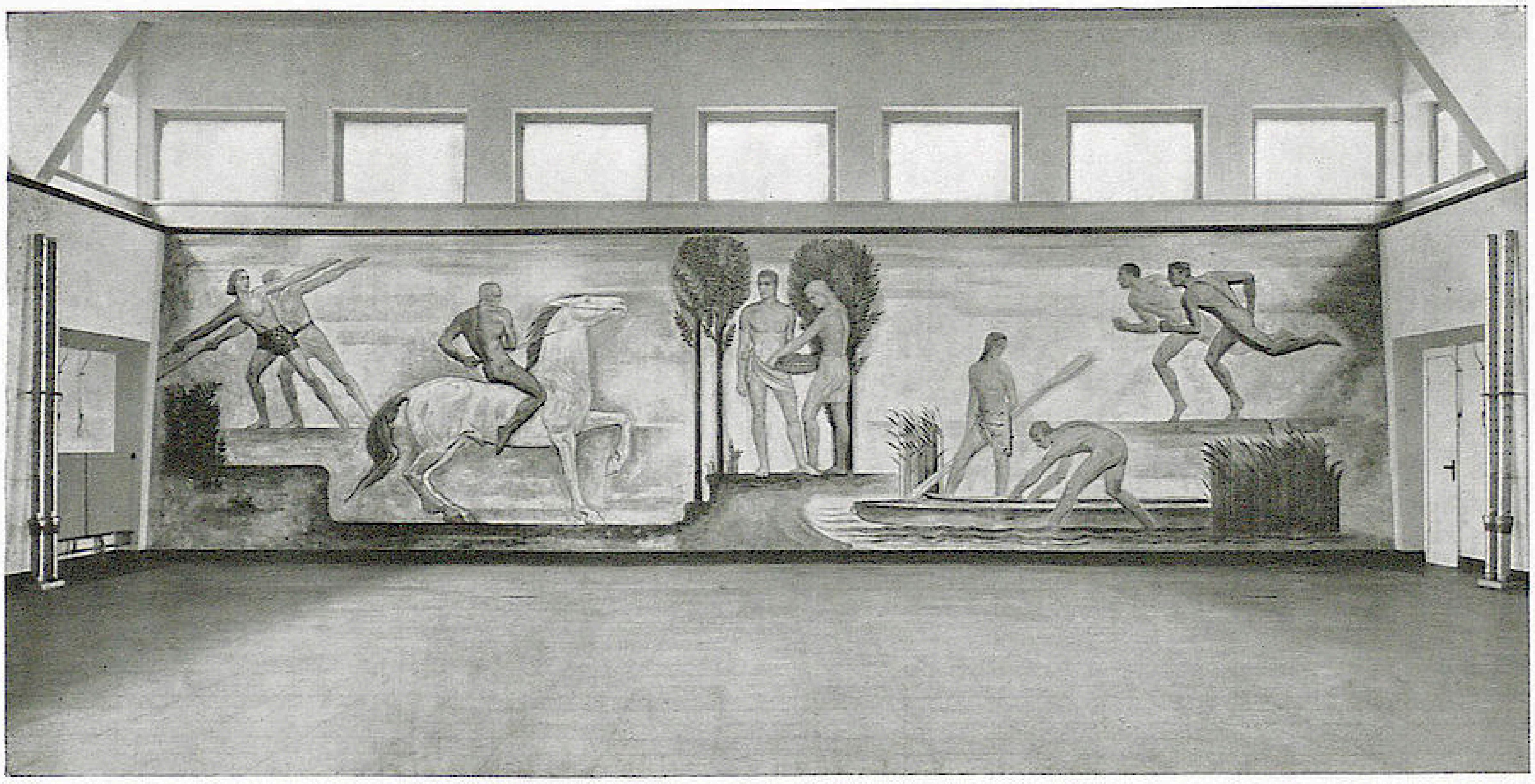
soziologischen Zusammenhänge Rechenschaft geben, unter denen die Kunst, besonders auch die Malerei, heute steht und schaffen kann. In Hamburg hat man ihr vielleicht zum ersten Male seit sehr langer Zeit wieder den Weg zur öffentlichen Wirkungsmöglichkeit gewiesen, ohne die sie nicht mehr sein wird. Die Baukunst hat längst die Forderungen unseres gesellschaftlichen Strukturwandels vom vereinzelten Individuum zur bewußten Gesamtheit begriffen. Ja, man kann heute schon geschichtlich feststellen, daß sie durch ihre neuen architektonischen Formen, durch Reihenhäuser,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Anita Rée. Wandbild „Orpheus", Teilstücke

Höhere Mädchenschule Caspar-Vogt-Straße, Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

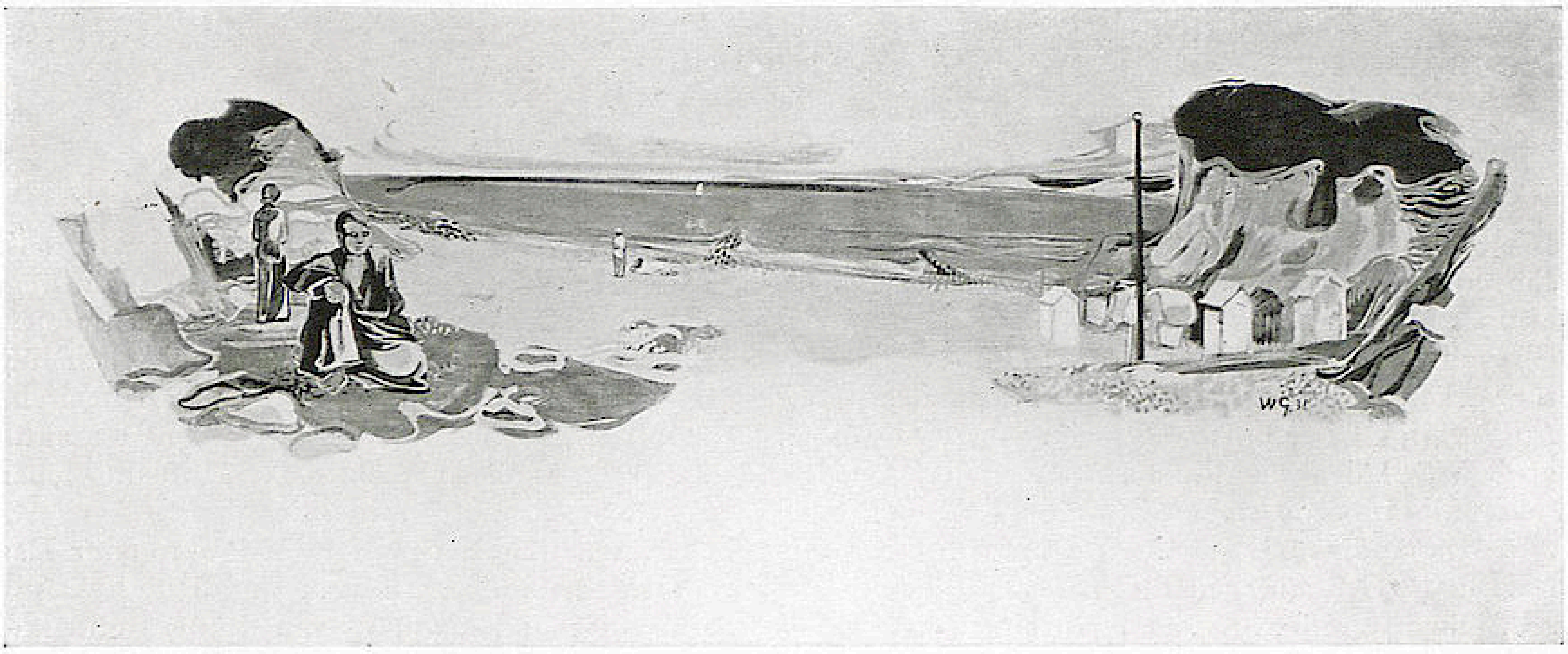


Otto Thämer. Fresko in einem Gymnastiksaal in Hamburg

lichen Entwicklung vorgearbeitet, sie vorgeahnt und ihr im voraus künstlerischen Ausdruck verliehen hat. Die Plastik ist von ihrem innersten Wesen her stets eine solche „Kunst der Öffentlichkeit" gewesen. Die Malerei wird dem folgen müssen, weil dieser Zwang zur Öffentlichkeit des Kunstwerks zur Aussprache des Allgemeinverbindlichen und Vorbildlichen zeitbedingt und also geschichtlich eine Notwendigkeit ist. Daher entspringt und entspricht der Blockbauten und Siedlungen dieser gesellschaft-Hamburger Kunstauftrag einer Grundkonstellation unserer sich wandelnden soziologischen Organisation.

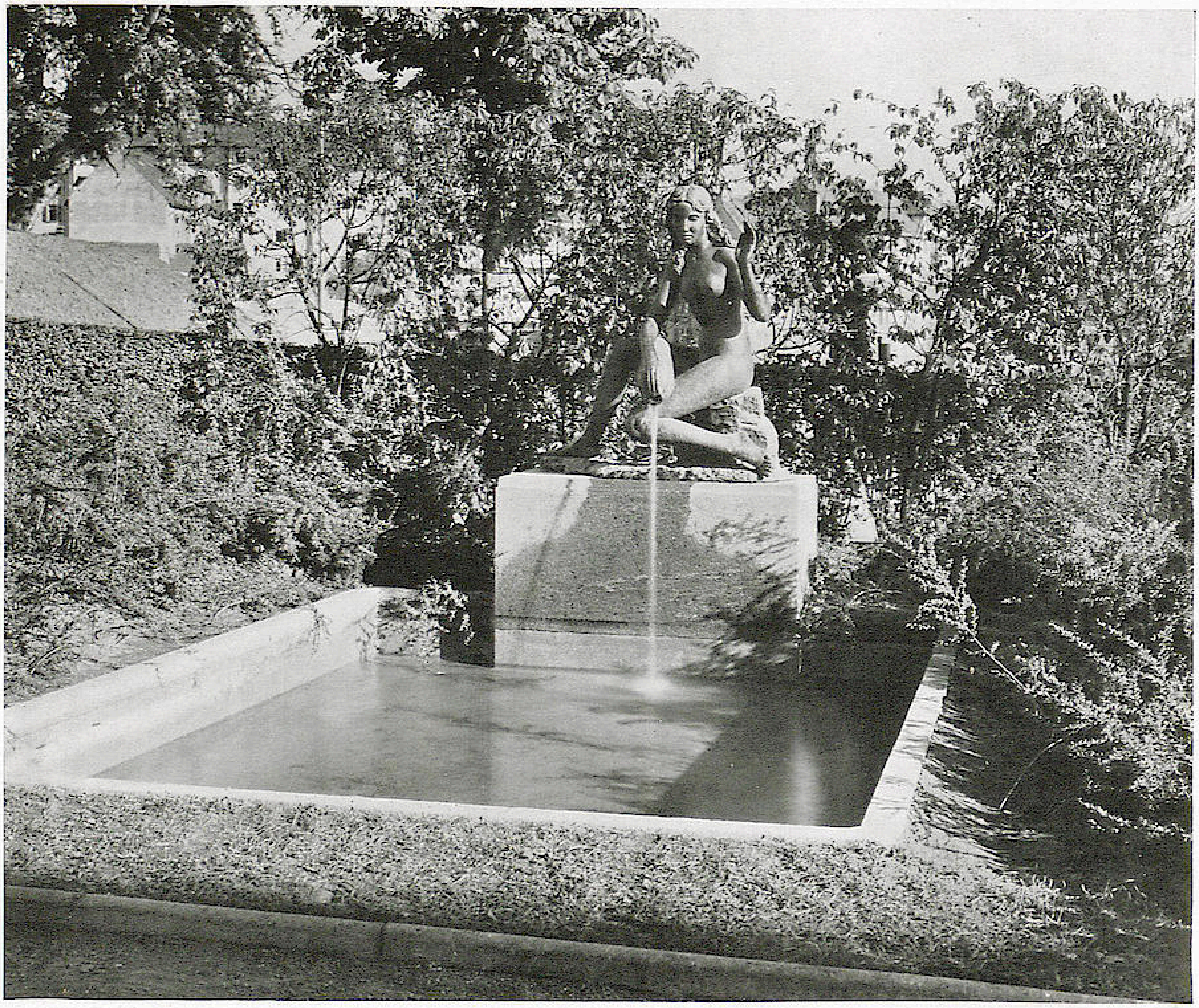
Dies begriffen, erhebt sich sofort die Gefahr einer Veräußerlichung des Kunstwerks. Das Allgemeine, von dem wir glauben, daß es die Kunst ausdrücken solle, ist etwa in Hodlers Auszug der Freiwilligen

(Fortsetzung Seite 250)



W. Grimm. Wandbild in der Schule Beim Pachthof, Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Werner F. Kunz. Brunnen an der Höngger Straße, Zürich

Neue Brunnen in Zürich

Die Stadtverwaltung von Zürich hat in den letzten Jahren außerordentlich große und von schönem künstlerischem Erfolg begleitete Anstrengungen gemacht, das Stadtbild durch Aufstellung von Skulpturwerken zu schmücken. Die internationale Plastik-Ausstellung des Kunsthauses von 1931, die einen großen Teil der öffentlichen Anlagen in ihren Bereich mit einbezog, weckte in weiten Kreisen Freude und Verständnis für das Aufstellen von Skulpturwerken in Grünanlagen und auf öffentlichen Plätzen. Die in großem Ausmaße durchgeführte Erteilung von Aufträgen an einheimische Bildhauer war eine erwünschte und der Zeit entsprechende Maßnahme. Es war eine Freude zu sehen, wie die Künstler bei solchen Monumentalaufträgen mit Begeisterung an die dankbaren Aufgaben herantraten; denn gerade für den Bildhauer bietet die Arbeit für Ausstellungen nicht die eigentliche künstlerische Erfüllung. Er wartet nicht nur auf den praktischen Auftrag, sondern ebensosehr auf die lebendige Zweckbestimmung seines Schaffens.

Brunnenanlagen sind ein willkommener Daseinszweck für Skulpturen. Schon um ihrer selbst willen müssen in allen Quartieren größere und kleinere Brunnen erstellt werden; doch vollends in Verbindung mit Bildwerken werden sie zu bedeutsamen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

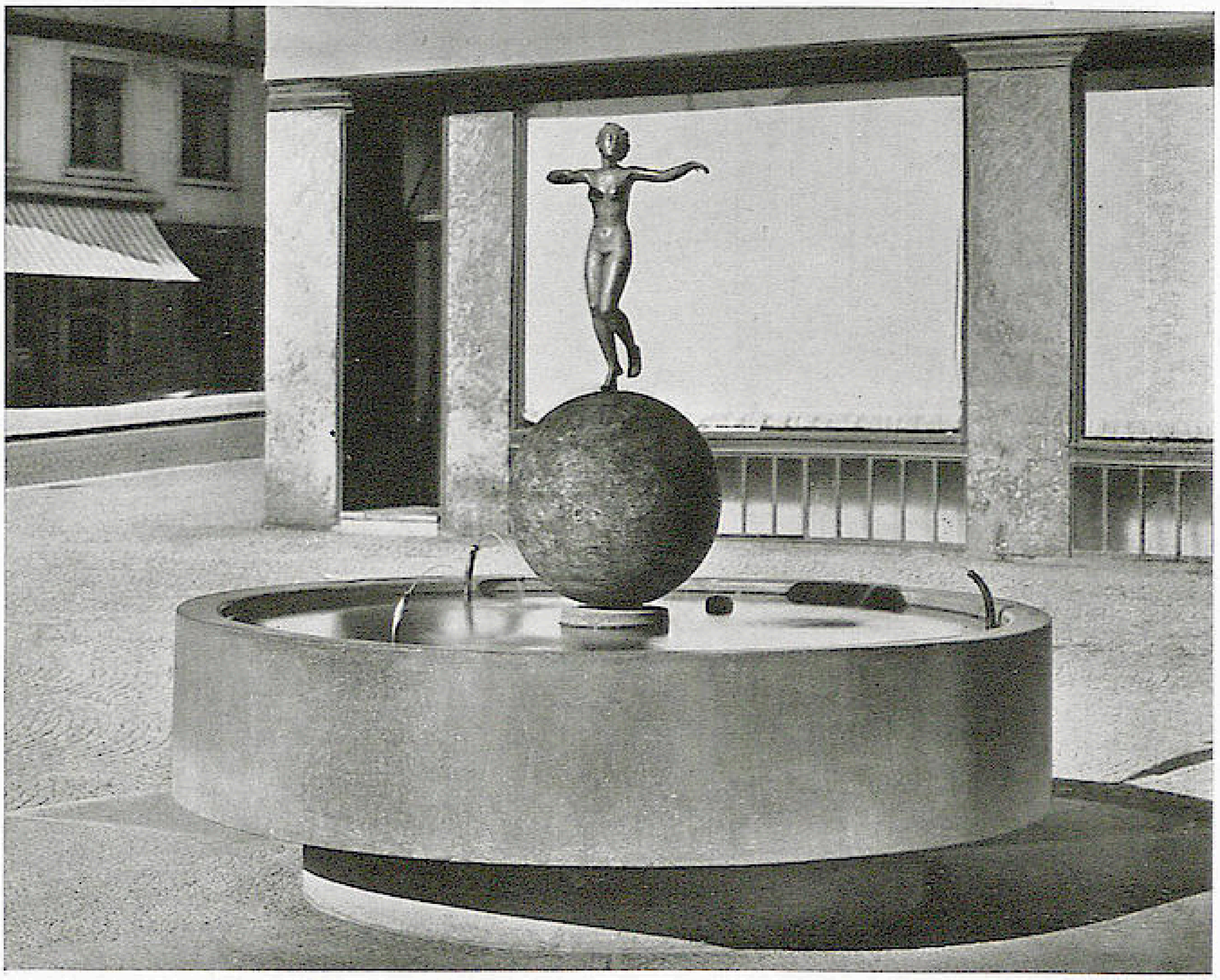
Arnold Huggler

Rehbrunnen an der Winterthurer Straße, Zürich

Die Gruppe des Rehbrunnens

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

O. Münch
Brunnen an der Spielwiese
bei der Josefstraße, Zürich



O. Münch und E. Schäfer
Brunnen am Hegibachplatz, Zürich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Otto Kappeler. Brunnen in der Anlage Limmatstraße

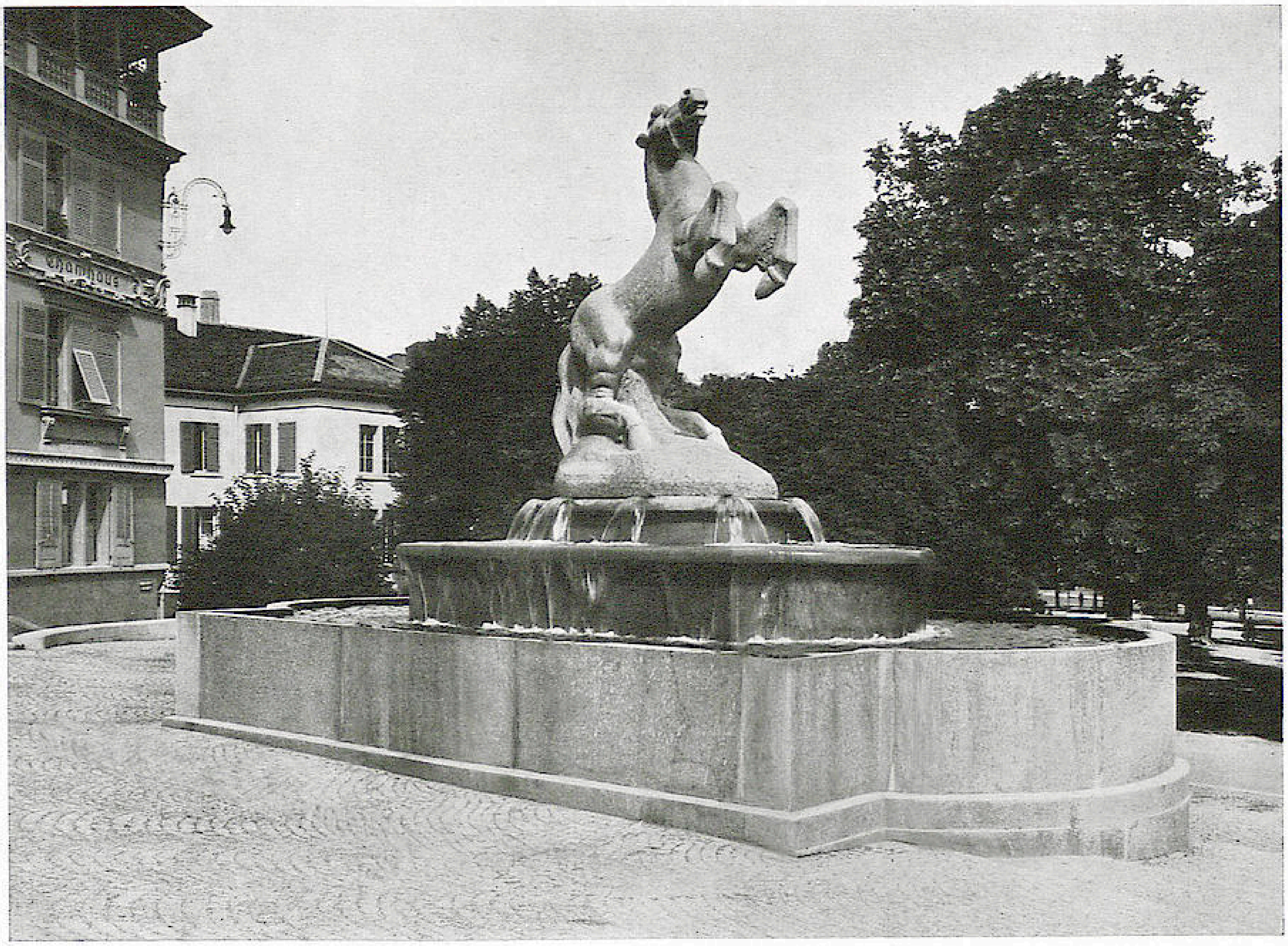
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Hermann Haller. Bassin mit plastischer Figur im Belvoirpark, Zürich

Schmuckmotiven. Früher geschah das obrigkeitliche Versorgen der Stadt mit kleinen Trinkbrunnen etwas ruckweise. Da gibt es granitene Postamentbrunnen aus den achtziger Jahren, mit lächelnden Gußeisenfiguren. Dann Kalksteinbrunnen in Jugendstilformen und hie und da ein größerer Zierbrunnen.

Vor einigen Jahren hat dann ein reich beschickter Wettbewerb gute Modelle für Trinkbrunnen geliefert, die, in einfachster Form gehalten oder mit Reliefs und Bronzeplastiken geschmückt, vor allem in den vielen Außenquartieren und im Umkreis der neuen Wohnkolonien aufgestellt wurden.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Arnold Hünerwadel. Manessebrunnen in Zürich

Dann kamen die großen Aufträge an einzelne Künstler. Eine Fülle von Ideen fand Verwirklichung, von der einfachen Brunnenschale bis zum skulpturalen Monument. Stadtbaumeister Hermann Herter erwies sich bei mancher Neuanlage, oft in Zusammenarbeit mit dem Bildhauer, als fein gestaltender Künstler, der den Zusammenhang des Brunnens mit Platz, Architektur und Grünanlage klar erfaßte und für die freie, lebendige Wirkung der Plastik die architektonische Grundlage schuf. Eine prächtige Leistung ist der große Rundbrunnen mit der weitausladenden Schale am Bullingerplatz, der als Sternplatz neu angelegt wurde und einen dominierenden Mittelakzent geradezu verlangte. Ohne pathetisch in die Höhe zu greifen, symbolisiert diese Anlage, die vor allem die großen Wasserflächen zur Geltung bringt, das weite Rund des Verkehrsplatzes.

Eine eigenartige Idee verwirklichte Otto Kappeler bei dem großen, in die Erde eingetieften Rundbrunnen in der Anlage an der Limmatstraße, vor dem neuen Kunstgewerbemuseum. Der Kreis der Ahornbäume wirkt hier wie der Garten einer griechischen Akademie, in dem die Jünglinge am Wasser sitzen und ausruhend diskutieren. Hermann Haller schuf für die Aussichtsterrasse des Belvoirparks eine schlank aufstrebende Gestalt, die sehnsuchtsvoll die ganze Schönheit des Alpenpanoramas in sich aufzunehmen scheint. In unmittelbarer Nähe hochaufstrebender Altstadthäuser bäumt sich das mächtige, in Gotthardgranit gehauene Pferd Arnold Hünerwadels. Hermann Hubacher hat in seiner knienden Frauengestalt, welche mit den Händen den Regen auffängt, sehr geistvoll die „Quelle“ verkörpert, während Werner F. Kunz das liebenswürdige Motiv der Quellnymphe mit der Urne wieder aufleben ließ.

E. Briner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Hermann Herter. Brunnen am Bullingerplatz, Zürich

Die Handschrift des Künstlers

Es ist eigentlich selbstverständlich, daß der Pinselstrich eines Malers in ähnlicher Weise das Wesen seiner Kunst ebenso verrät, wie die Schriftzüge eines jeden Menschen ganz bestimmte Rückschlüsse auf den Charakter des betreffenden Individuums gestatten. Ebenso natürlich ist es, daß erst in dem Zeitpunkt, da eine stärkere Individuierung des Künstlers einsetzt, zunächst in dem Lineament die Handschrift in ihrem Wesen deutlicher erkennbar wird, vor allem aber seitdem eine Malerei aufkommt, die nicht wie bisher den Pinselstrich möglichst verhüllt, die Farben vertreibt, sondern im Gegenteil mehr und mehr den unverschmolzenen Strich zur Geltung bringt. Damit ist gesagt, daß wir eigentlich erst von Giorgione und Tizian an die Malerhandschrift richtig verfolgen können. Aber gewissermaßen als Vorläufer verrät uns die Zeichnung auf den Bildern eines Botticelli nicht minder viel, und wie diese persönliche Handschrift des Malers ihn deutlich von seinen Schülern, Nachahmern und Kopisten unterscheidet, die fast nie sich in diesen individuellsten, eingeborenen Ausdruck des Meisters einfühlen können, so sehen wir auch deutlich den Unterschied zwischen dieser einmaligen, lebendigen Liniendynamik Botticellis und dem egalisierten, monotonen Linienwerk der Gehilfen und Nachbeter.
Die ganze Empfindsamkeit Botticellis verrät sich in diesen auf- und abschwellenden Linien, in der Art wie der Strich verklingt, wo ihn die Schüler eintönig weiterführen. Selbstverständlich läßt die Strichführung der Handzeichnungen aller Künstler ebenso weitgehende Schlüsse auf das tiefste Wesen der betreffenden Meister zu, bestätigt und ergänzt in wesentlicher Weise, was die Pinselgebarung der Betreffenden verät.
Die Zeichnung ist besonders da von größtem Wert, wo die Malerei mit Absicht vertrieben ist, wie bei dem jüngeren Holbein. Diese malerische Undurchdringlichkeit, die Kühle dieses objektivsten Menschenbildners tritt uns noch stärker in den Zeichnungen entgegen. Es ist derselbe destillierende Geist, den wir bei Degas wiederfinden, diese Noblesse, die bei Ingres monumentaler wirken will, aber doch nicht die gleiche innere Spannweite erreicht.
Raffael, dem man vielfach die Qualitäten als Tafelmaler im Sinn eines malerisch fesselnden Meisters abgesprochen hat, weiß in seinem Castiglioneporträt überraschend auch das rein Malerische so zu meistern, daß man seine vornehme Gesinnung deutlich aus jedem Pinselstrich spürt. Vielfach ist Raffaels Technik in seinen Staffeleibildern aufs stärkste von der Freskomalerei beeinflußt. Er ist aber auch in der Zeichnung — man beachte besonders die Hände, die Nägel — weit weniger akademisch als seine gestrengen Kritiker vielfach meinen. Fast möchte man sagen, die Größe der Gesinnung des Urbinaten verrät sich bis in die Gestaltung des Fingernagels.
Das Faustische, ewig Probierende, ständig sich verbessern Wollende im Wesen Dürers verrät auch seine dauernd wechselnde Technik als Maler. Nicht als ob dies charakterlos wäre! Dieses künstlerische

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Suchen des Malers wird stets begleitet von einem knorrigen, sehr männlichen und doch sehr modulierten Lineament des Zeichners.

Dagegen ist bei Grünewald alles aus einem Guß. Dieses malerische Temperament verrät seine künstlerische Leidenschaftlichkeit und Erregung, sein Erleben der äußerlich und innerlich geschauten Welt in der Dynamik seiner Zeichnung wie in der aquarellhaft fließenden, die Farbe wie Stoffe liebkosenden Pinselführung — ein unmittelbarer Ahne des Velazquez, nur daß Grünewald romantischer, übertrieben gesagt feministisch wirkt nicht nur gegenüber Dürer, sondern vor allem gegenüber dem Spanier.

Die romantische, feinfühlige künstlerische Natur eines Giorgione offenbart sich in seiner subtilen Technik ebenso wie später die eines Watteau. Ihrer komplizierten Art etwas verwandt, aber doch relativ einfacher, sozusagen vielfach regulärer fiederig im Strich ist die Art eines Gainsborough und Renoir. Die beiden Letztgenannten besitzen eine merkwürdige innere und äußere Verwandtschaft in ihren besten Landschaftsmalereien.

Die großartige, ausgeglichene Natur Tizians verrät sich in dem stets noblen, einfachen, breiten Strich. Es ist eine Malerei, die keine Nervosität kennt, ja unvergleichbar ist in ihrer Ruhe und gesammelten Kraft. Es gibt kein Zuviel und kein Zuwenig. In dieser Hinsicht ist eigentlich nur der große Delfter Vermeer dem Venezianer vergleichbar, wie Tizian der Künstler mit der ausgeglichensten Handschrift seines Landes, der Meister der vollendeten Harmonie, naturgemäß als Holländer verschlossener, sparsamer, bedächtiger als der Italiener.

Gegenüber Tizian ist Jacopo Tintoretto betont männlich, viel weniger verbindlich im Strich wie in seinem gesamten Wesen. Paolo Veronese dagegen ist zahmer, verrät sich in seinem Vortrag als eine schwächere Persönlichkeit — so geschickt er auch als Dekorateur ist. Jacopo Bassano, der als Vater des Impressionismus moderner Prägung in fast höherem Grad denn Tizian angesprochen werden darf, besitzt die ans Derbe grenzende Sinnlichkeit, die auch bei den Spätwerken eines Corinth noch immer zu spüren ist, wir meinen jene Lebensfreudigkeit, die auch in der Durchgeistigung des impressionistischen Vortrags stets zu spüren ist. Die eigenhändigen Werke Jacopo Bassanos verraten den unverbrauchten vollblütigen Menschen ebenso wie die Gemälde des Greco den nervösen, höchst sensitiven späten Sproß einer alten Rasse manifestieren. Es jagen sich bei dem alternden Greco die Striche beinahe schon so fieberhaft wie bei dem späten van Gogh, nur daß der Holländer neben dem Griechen bäuerlicher, derber, aber auch fanatischer wirkt.

Ganz im Gegensatz dazu ist die Malerei eines Lionardo durchaus feminin. Sie ist durchaus dem adäquat, was wir von dem Menschen wissen. Raffinierte Farbverschmelzung, samtene Weichheit des Vortrags, die dann von Correggio vergröbert aufgenommen wird.

Die liebenswürdige, im Grund bürgerliche Beschaulichkeit eines Altdorfer wiederholt sich mit Varianten in der tupfelnden, auch Kleinigkeiten malerisch gerecht werdenden Pinselführung eines Elsheimer, klingt sogar noch in der etwas breiteren Malerei eines Spitzweg nach. Auch Claude Lorrain hat etwas von dieser Art, die im gegebenen Fall großzügig sein kann und doch das Kleine nie übersieht. Claude steht gewissermaßen zwischen Elsheimer und J. A. Koch.

Von großer Sprödigkeit ist Poussins Vortrag, wenigstens in der Mehrzahl seiner Bilder. Der Intellekt rühmt diesen gescheiten Maler, aber es befremdet, daß Leute mit empfindsamen Augen sich über diese — mild ausgedrückt — vielfach herbe Malerei ausschweigen oder Dinge darin sehen, die ein Unbefangener schlechterdings nicht entdecken kann. Man spricht neuerdings von der menschlichen Kühle eines Manet, aber Poussin ist dagegen ein Eisberg. Er besitzt eine Noblesse, die zehn Meter Distanz wünscht.

Was Manet anbetrifft, so ist er viel ungleicher als man gewöhnlich wahrhaben will. Das „Treibhaus“ der Berliner Nationalgalerie ist hart, unschön gemalt. Kein Wunder, daß sich da keine Wärme einstellen kann.

Delacroix deklamiert hingegen mit der Farbe, mit dem Pinsel; das haben seine Vorbilder Rubens und Goya nicht getan. Es ist häufig ein pathetisches Gestikulieren des Pinselstriches zu beobachten, das mit der Theatralik des Bildes durchaus konform geht. Gewiß ein bedeutender Künstler, aber in seiner Art ebenso ein Theatraliker wie Feuerbach, der sich in allen möglichen Kostümen als Maler versucht hat.

Menschlich ungemein packend, auch hier den großen Sucher, das nach immer Besserem strebende Genie verratend, ist die Malerei eines Hans von Marées. Immer vornehm, eine Unbeholfenheit mitunter, die ein göttliches Stammeln ist — durchaus ebenbürtig dem französischen Suchen und langsamen Vortasten eines Cézanne.

Rubens bietet uns das fesselnde Bild eines stetig an sich arbeitenden, sich immer mehr vervollkommnenden, immer sensitiver werdenden Künstlers und Menschen. Ein vollsaftiger Mann, der durch eifrige Bemühungen alle Schwere überwindet, zart und zärtlich werden kann, während van Dyck mit seinem Talent vielfach übel haust, die Schludrigkeit vieler seiner Zeichnungen auch in seiner Malerei zuweilen bekundet, äußerlich ist und effektvoll, wo Rubens den inneren Kern des Menschen enthüllen will.

Und Rembrandt? Seine Malweise ist das allergetreueste Spiegelbild des Menschen. Wüßte man sonst nichts von seinem Leben, wäre sein Werk viel fragmentarischer erhalten — die Technik gibt klaren Aufschluß über den jungen krafthuberischen, etwas aufdringlichen Müllersohn, ein unangenehmes Virtuosentum, das Pinsel und Pinselstock in jeder Hinsicht ausnutzt. Allmählich kommt die Veredelung, allmählich offenbart sich der große Mensch. Sehr männlich, kraftvoll, mitunter trotzig baut sich der immer mehr Vereinsamende seine Welt auf, und die breiten Striche, das schwere, kostbare Gefüge, das geheimnisvolle Spachtelwerk ist noch manchmal

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Künstlerische Photographien von Dr. Paul Wolff, Frankfurt a. M.

Fontäne auf dem Petersplatz in Rom

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Blick vom Zeustempel auf die Akropolis
Photo Dr. Paul Wolff, Frankfurt a. M.

durchsetzt von Resten eines irdisch-gewöhnlichen Materials; das in zäher Arbeit an sich selbst schließlich ganz absorbiert wird. Gegen die Dramatik dieser Malerei, die gewissermaßen ständig aus dem Chaos eine neue Welt schafft, kann das flotte, unbekümmerte, vollsaftige Säbelfechten eines Frans Hals nicht erschütternd wirken. Der Halssche Impressionismus behält bis zum Schluß etwas Materialistisches. Daher ist es auch begreiflich, daß geistvolle Augenmenschen wie Max Liebermann so stark sich auf Hals stützen.

Die innere Leere der als Dekoration zweifelsohne sehr wirksamen Malerei eines Picasso verrät sich schon in dem — gerade bei den neuesten Werken — fast „anstreicher"-mäßigen Strich, sehr im Gegensatz zu der viel sensitiveren Pinselführung in seiner gehaltvolleren frühen „blauen" Periode.

Künstlerworte

Vor allen Dingen muß man sich auf die Natur stützen. Nachher kann man sich seinem Temperament überlassen und dieses gewissermaßen mit der Natur vermischen. Das Temperament widersteht und spricht sich immer aus, wenn es wirklich stark ist.

Rodin

*

Die Malerei ist die Aufzeichnung eines Wechselgespräches zwischen der Seele und der Natur. Sie ist ein Versuch, sich mit der Natur zu verständigen, ihre Sprache zu verstehen. In jeder Form, in jedem Dinge liegt ein Geist verborgen, der mit uns zu reden verlangt: das ist der notwendige Inhalt des Kunstwerks.

Wilhelm Steinhausen

*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

St. Bertrand de Comminges, Pyrenäen. Kreuzgang
Photo Dr. Paul Wolff, Frankfurt a. M.

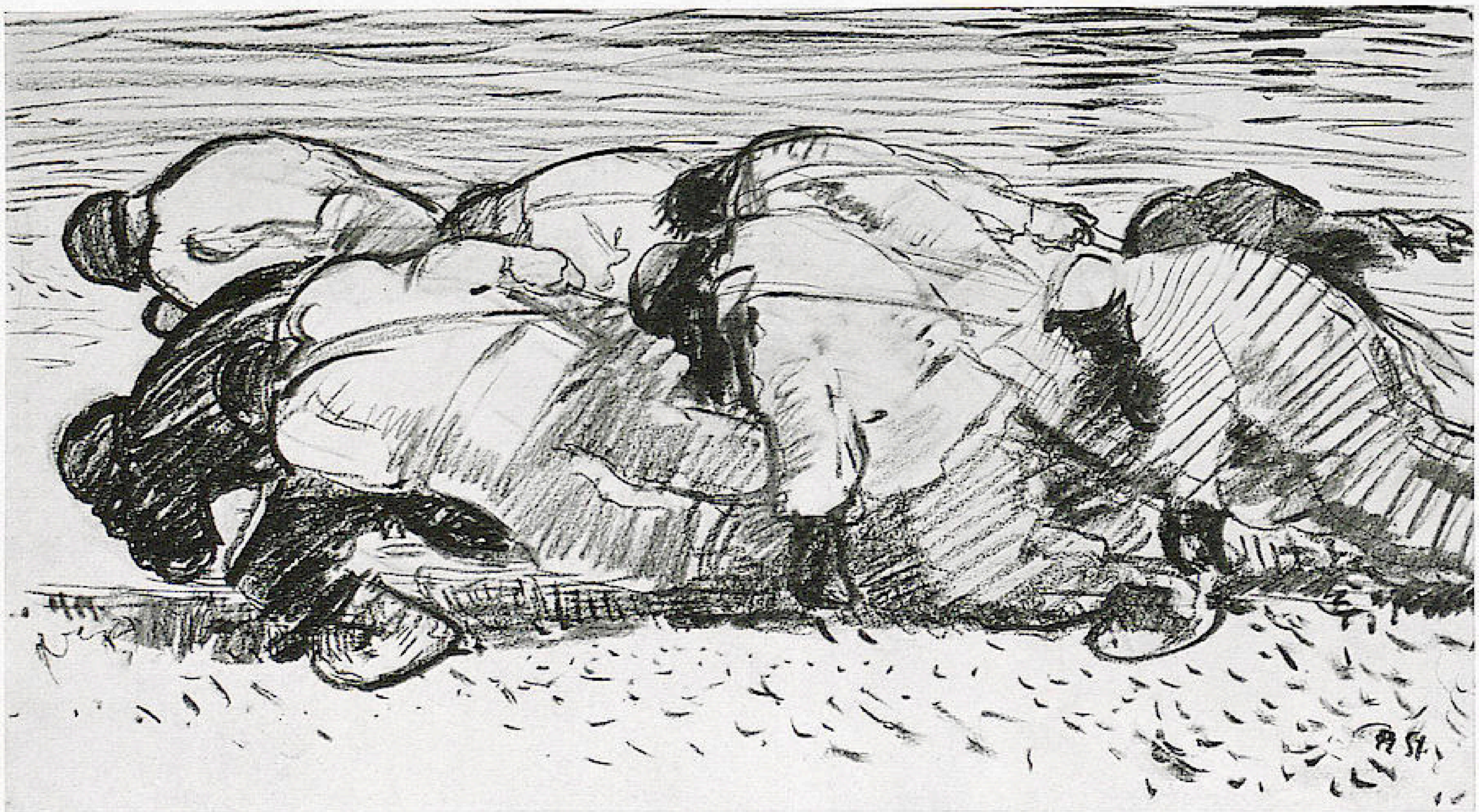
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

An den päpstlichen Gärten in Avignon
Photo Dr. Paul Wolff, Frankfurt a. M.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Säulen am Zeus-Tempel in Athen
Photo Dr. Paul Wolff, Frankfurt a. M.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Robert Sterl. Schiffzieher an der Wolga

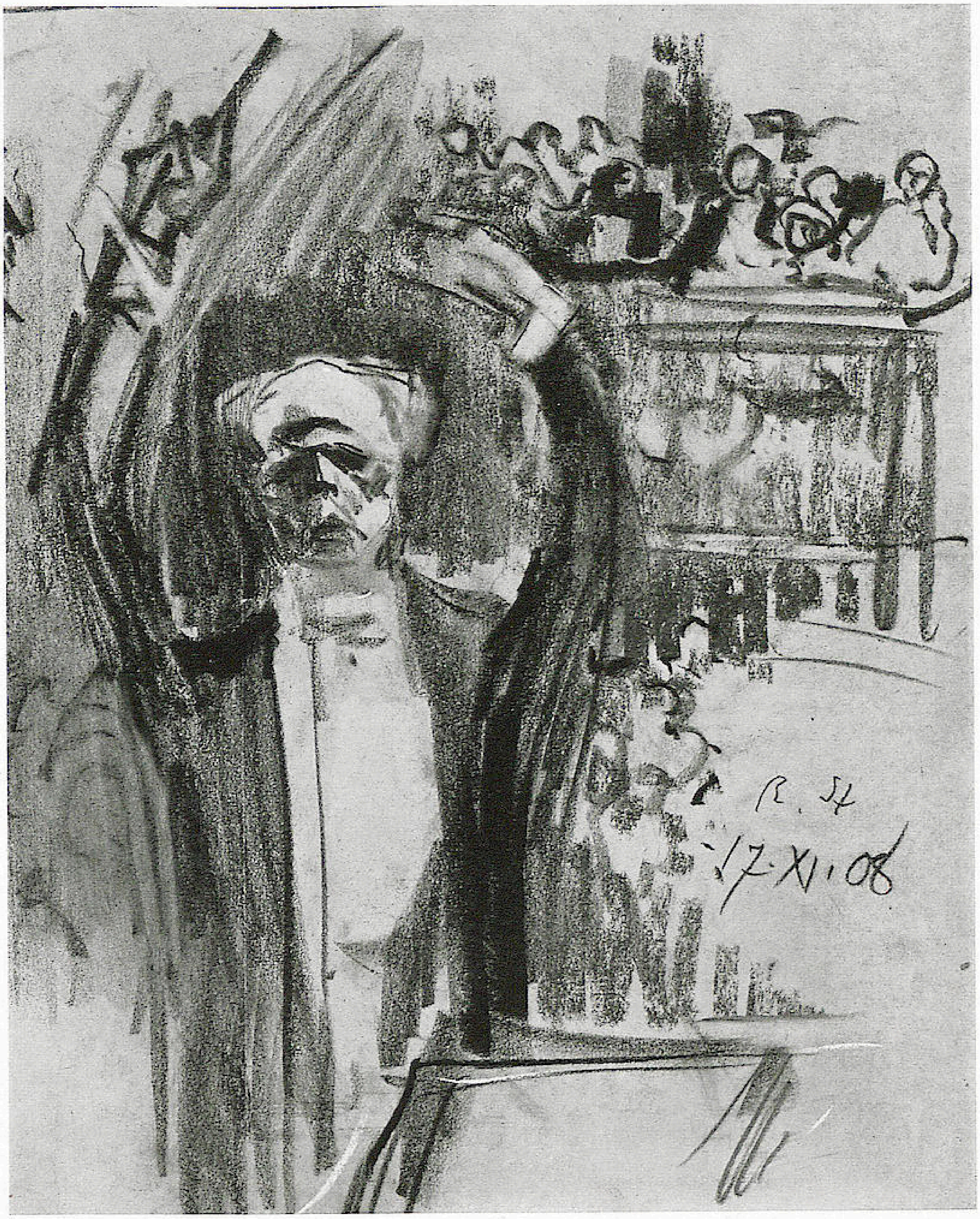
Robert Sterl und seine Zeichenkunst

Robert Sterl, der im gleichen Jahr mit seinen Altersgenossen Slevogt und Orlik gestorben ist, gehört zu den Impressionisten der zweiten Generation, die sich um die Jahrhundertwende durchsetzen. Sie tragen die Errungenschaften des auf seine Höhe gelangten malerischen Stils in die neue Zeit hinüber. Was den Impressionismus auszeichnet, Formung unbeschwerten Naturgefühls, Gestaltung lebendiger Bewegung, Wandlungsfähigkeit des Helldunkels und der Farbe, erlebt durch sie seine äußerste Durchbildung. Wieviel Sterl zu dieser Entwicklung beigetragen hat, ist mehr als einmal gesagt worden, vornehmlich als sein Gesamtwerk 1928 zum erstenmal in Chemnitz gezeigt wurde (s. Kunst für Alle, 14. Jahrgang, Seite 137—142). Damals wurde auch deutlich, daß die letzte Wandlung des Impressionismus eine Steigerung der farbigen Elemente des Bildes gebracht hat. Das Leuchten, das von Sterls Gemälden der letzten beiden Jahrzehnte ausgeht, die Großzügigkeit ihrer Farbengestaltung wirken erlösend und beglückend. Sie bedeuten einen Vorstoß über den Impressionismus des 19. Jahrhunderts hinaus. Das bestätigte sich auch auf der Gedächtnisausstellung, die 1932 der Sächsische Kunstverein in Dresden veranstaltete.

Sterl ist ein Gestalter der menschlichen Figur in ihrer lebendigsten Aktion gewesen. Er hat nie ein Stilleben, nur selten unbelebte Landschaften gemalt. Zu jedem Bilde gehörte die Darstellung wirkender Kräfte. Er ist aber nicht der Einseitigkeit verfallen, die jeder leidenschaftlichen Vorliebe droht. Verschiedenartigkeit der Vorwürfe, immer neue Fragestellungen sind ihm Bedürfnis. So wird ihm alles, was er ergreift, zu neu erobertem malerischem Erlebnis. Sein Schaffen bleibt unbelastet vom Inhaltlichen literarischer Art, befreit sich vom Erzählerischen im Sinn der Anekdote; er greift unmittelbar in die Fülle und Vielfältigkeit des Sichtbaren und läßt sich vom Allgemein-Menschlichen und Schlicht-Natürlichen packen.

Streben nach Erfassung des Momentanen, nach seiner Wiedergabe im Bilde, hat Sicherheit des Auges und eine besondere Art der Auffassungsgabe und des Gedächtnisses zur Voraussetzung; denn, ehe die Bewegung der Dinge wiedergegeben ist, hat sie schon die Zeit verschluckt. Abmalen und abzeichnen in geduldiger, langwieriger Arbeit, wie sie vor dem ruhenden Gegenstand möglich ist, verbietet sich. Das einzige, was mitgenommen werden kann, sind flüchtig hingeschriebene Studien als Stützen für das Gedächtnis. So wird das Entstehen des Kunstwerks in einer besonderen und sehr eigentümlichen Art in die Seele des Künstlers hineinverlegt. Es ist ein leicht zu entkräftender Irrtum,

SMB Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin



Robert Sterl. Ernst von Schuch, dirigierend

daß die scheinbar rasch hingeworfenen, die volle Frische des Natureindrucks bewahrenden Arbeiten eines Slevogt, eines Sterl im Augenblick erster Eingebung fertig geworden seien. Die Einfachheit, die Abkürzung ist der Enderfolg einer langen Arbeit. Sterl hat diesen weiten Weg zur endgültigen Formulierung nie gescheut. Das bezeugen seine Skizzenbücher, in denen immer und immer wieder mit dem Stift alle Phasen eines Bewegungsvorgangs, alle Möglichkeiten einer Erscheinung festgehalten sind, bis sie Eigentum seiner Hand, seines Gefühls wurden. Wer die vollendeten Bildnisse des

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Robert Sterl
Richard Strauß, dirigierend

Russische Kapelle

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Robert Sterl. Segelschiff in Kasan

Dirigenten Ernst von Schuch im Konzertsaal, in der Oper als Quintessenz seiner Persönlichkeit empfindet, mag sich vergegenwärtigen, daß ihnen ein gutes Hundert Studien vorangegangen ist, in denen dem am Musikpult stehenden Meister das Geheimnis seines Wesens abgelauscht wurde. Nicht jedes Thema, das in dieser Weise den Künstler Sterl beschäftigt hat, ist zum vollendeten Kunstwerk gediehen; aber keines dürfte ihn beschäftigt haben, ohne daß sich die Fülle der Erlebnisse bereichernd in ihn senkte, die Grundlage für sein Schaffen verbreiterte.

Sterls Zeichnungen sind schöne Zeugnisse für das Werden des Kunstwerks impressionistischer Prägung. Sie zeigen, wie sich der Künstler in den Rhythmus des ewig bewegten Lebens eingefühlt, wie er wartend vor hingebend beschäftigten Menschen gesessen hat, bis in günstigsten Augenblicken die Hand auf dem Papier festlegen konnte, was fruchtbar und aufschlußreich erschien. So muß er tagelang und wochenlang den Steinbrechern an der Elbe zugeschaut, so muß er Abend für Abend im Konzerthaus, im Theatersaal die suggestiven Bewegungen der Dirigenten, die fühlenden der Musiker in sich aufgenommen haben. So sah er auf seinen Rußlandreisen, die sich in zweijährigen Abständen zwischen 1906 und 1914 wiederholten, das Leben der Lastträger und Wolgaschiffer, der Bauern und Fuhrleute, diese ganze in ihrer Eigenart ihn fesselnde fremde Welt, mit dem glühenden Wunsch, sich ihren Sinn zu erdeuten. Und es gelang. Der Schatz an Bildvorstellungen wuchs, das Gesehene wurde in ihm lebendig. Es packt uns in dem, was seine Hand davon aufbewahrte. In glühender Mittagshitze stemmen sich die Körper der Steinbrecher in straffen Diagonalen gegen die widerstrebende

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Masse des Gesteins, das sie losbrechen, das sie heben und schieben und auf Karren verladen. In der Schwüle abendlicher Säle drängen sich die Geiger und Bläser, die Instrumente verschieben sich hintereinander in Parallelen und spitzen Winkeln, ein Klavierdeckel durchbricht das Gewirr mit seiner schräg aufragenden Fläche, die Arme des Kapellmeisters erheben sich aus dem schäumenden Meer der Fidelbogen; dahinter dämmert das Halbdunkel des Raumes mit den aufblitzenden Gesichtern der Zuhörer, in denen sich die Wirkung der Klänge spiegelt. Phantastisch ragen russische Städte aus den Wellen des großen Stroms, vollbeladene Boote schwanken. Am Hafen lehnen ermüdet Lastträger, warten Fuhrwerke, wiegen sich die festgemachten Schiffe. Am Ufer weiterhin stehn Wartende, Zuschauende, Rufende, ziehen Treidler hin, gelassen schweren Schrittes die Last ihrer Körper in das schwappende Leitseil lehnend, das den Widerstand des gleitenden Schiffes auf sie überträgt.

Die Mittel, mit denen Sterl in der Zeichnung all dieses mitteilbar macht, sind in langer Übung ausgebildet. Im Kampf gegen die überalterte spätnazarenische Schulung, die ihm die Dresdner Akademie zu Anfang der achtziger Jahre aufzwang, gelangt er früh zu malerischer Zeichenweise. Anfangs ist es noch die sachliche, eingehende Zeichenweise Menzels, die er zum Vorbild wählt; bald aber wird ihm Liebermanns Kunst zum Führer. Was er in den neunziger Jahren nach längerem Studienaufenthalt in Frankreich und Holland auf das Papier bringt, ist noch von den Vorbildern des reifen Impressionismus bestimmt. Seine Freiheit erringt er seit der Jahrhundertwende. Er beginnt mit dem Zeichenstift zu malen, ihn zu konsequenter Wiedergabe von Licht und Schatten zu gebrauchen, statt abstrahierend Konturen zu umreißen. Diese Auflösung des Zeichnerischen in das Geflimmer malerischen Lichtspiels, in das Andeutende abkürzender Sprache führt im Lauf der Jahre zu immer strengerer Auswahl der entscheidenden Wahrnehmungselemente, immer wachsender Steigerung des Ausdrucks. Um 1910 erreicht er jene Meisterschaft, die in äußerster Knappheit der Kunstmittel den Gehalt einer Figur, die Weite eines Ausblicks, das Entscheidende einer Bewegung ausschöpft. Jetzt kann er es wagen, die Begrenzungen der Dinge, von denen er weiß, zu opfern, alle Einzelheiten zu unterdrücken, zu deren Ergänzung er den Beschauer zwingt. Früh hat er farbige Werte in das Schwarzweiß zu übertragen gesucht. Auf der Höhe seines Könnens fließt die Eigenfarbe der Dinge mühelos mit in das Helldunkel der Beleuchtung ein. Der Lichtwert der Farbe ist gleichzeitig mit Erhellung und Verschattung erfaßt. So entstehn unmittelbare Natureindrücke aus einem Allgemeingefühl für die Vielfalt des Sichtbaren heraus, das weder analysierend noch kombinierend verfährt. Die Grenzen zwischen Malerei und Zeichnung verwischen sich.

Sterls Kunst ist eine Kunst der Naturverbundenheit, nicht nur in dem Sinn, daß er mit der Landschaft und ihren Bewohnern gelebt hat, sondern in dem entscheidenderen, daß er nie etwas gestaltete, dessen Wesen er sich nicht zu eigen gemacht hatte. Heißes Bemühen um Ausschöpfen des Lebendigen, Abneigung gegen alles Erdachte oder Zurechtgemachte spricht sich, wie in seinen Gemälden, so in jeder Skizze, jeder rasch hingeworfenen Zeichnung aus. Sein Schaffen ist der Ausdruck einer warmen Lebensbejahung, eines sinnenbegabten Menschentums und eines unbeirrbaren künstlerischen Gewissens, das sich mit keinem Ungefähr oder Obenhin begnügen kann. Diese Menschlichkeit und dieses Künstlertum haben in ihrer Verbindung ein Werk geschaffen, das über die Zeitverbundenheit hinaus als Äußerung einer starken Persönlichkeit unzerstörbaren Wert besitzt.

K. Zoege von Manteuffel

Kunstsoziologische Bemerkungen

(Fortsetzung von Seite 233)

in der Jenaer Universität nicht das einmalige Ereignis der historischen Tatsache der Freiheitskriege, sondern das menschliche Symbol eines immerwährenden einigen Gedankens menschlicher Begeisterung.

In den Hamburger Wandbildern hat man Motive des religiösen, des sportlichen, des arbeitenden wie des festlichen und des schlechthin daseienden Lebens und seiner Landschaft zu Symbolen zu erheben versucht. Gewiß sind nicht alle Lösungen gleichwertig. Das monumentale Bild hat seine eigenen Gesetze. Man kann nicht immer mit den Mitteln des Impressionismus, dazu noch in seiner aufgelösten Spätform, monumental aus dem Wesen dieses Begriffs heraus malen. Man verliert sich auch auf der anderen Seite leicht in tote Schablonen, ins Kunstgewerbliche, Ornamentale oder Dekorative. Aber ein Anfang zu wirkender Kunst, die Bilder des Lebens schaffen und ein Aufruf zu ihm sein will, ist gemacht. Und ohne Zweifel ist in mehr als einem Falle auch schon ein eigener Stil monumentaler Gestaltung gefunden worden, deren gesellschaftsbildender und sittlich formender Sinn bei jedem Zeus, bei jedem Buddha und bei jedem Christus, von der Lesche des Polygnot bis zur Zoologischen Station des Marées in Neapel den Willen hatte, in das Leben, in die Öffentlichkeit hinein zu wirken.

Heinrich Ehl

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Walther Klemm. Noah geht aus der Arche

Zum künstlerischen Schaffen Walther Klemms, Weimar

In seiner bedeutsamen und ungemein anregenden Untersuchung über „Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte“ stellt Wilhelm Pinder einige der um 1870 geborenen bildenden Künstler als die Träger eines gemeinsamen Stil-Schicksals hin, das mit dem Ausdruck „Expressionismus“ zu umschreiben gesucht wird. Wenn gemeinhin dreißig Jahre als Generationsdifferenz angesetzt werden, dann würde zu erwarten sein, daß die um 1900 geborenen, von deren Schaffen in der bildenden Kunst vorerst noch wenig sichtbar ist, wieder durch ein gemeinsames Stil-Schicksal miteinander verbunden sind. Wenn man sich diesen Gedankengang zu eigen macht, dann ist es interessant, das künstlerische Werk eines „zwischen den Generationen“ geborenen Künstlers zu betrachten, wie es der vor nunmehr 50 Jahren geborene Walther Klemm ist. Die Begriffe Impressionismus oder Expressionismus fassen seine Erscheinung nicht. Weder sind seine Werke Versuche zur unmittelbaren Wiedergabe von Gesichtseindrücken, noch sind sie vom Denken aus geordnete Darstellungen, die aus der Vorstellungswelt schöpfen.

Einen Fingerzeig zum Verständnis der Eigenart seines Schaffens gibt der Künstler, wenn er in einer kleinen Selbstbiographie (Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, LXII, Heft 5/6) schreibt: „Ich hatte gehört oder gelesen, wie die alten Chinesen ihre unerhörte Zeichenkunst vor allem durch unausgesetzte konzentrierte Beobachtung erworben hatten. Ich war durch Jahre tagelang im Schönbrunner Tierpark und lernte nach der chinesischen Methode.“ Wohlgemerkt, es wird nicht mit dem Zeichenstift in der Hand gelernt, sondern es wird nur in größter Konzentration beobachtet. Auf diese Weise läßt sich die unbedingt verläßliche Beherrschung der Form und Bewegung von Tier und Mensch gewinnen, die in der Tat Walther Klemm

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Walther Klemm. Eisfischer

in höchstem Maße zu eigen ist. Aber diese Arbeit, die Wiedergabe von Form und Bewegung war nicht Endziel, vielmehr die künstlerische Deutung des Sinnes der Bewegung war die Aufgabe, die Walther Klemm für sein Schaffen gestellt wurde. Seine Werke geben von dieser Zielsetzung Zeugnis. Wenn man vom illustrierenden Charakter des Holzschnittes zu „Tristan und Isolde“ absieht, dann kann der Gedanke nicht abgewiesen werden, daß die sitzende Gestalt viel vom Wesen des Künstlers widerspiegelt: ein Mensch, der schauend und sinnend von dem Eindruck bewegter Naturformen beherrscht ist.
Dies ist das Eigenste in Klemms Schaffen, in der Druckgraphik, die die Frühzeit bis gegen 1910 beherrscht, ebenso wie in dem malerischen Schaffen der Dachauer und Weimarer Jahre. Diese ausgesprochene Empfindlichkeit für die Formen der Bewegung erklärt auch Klemms besondere Neigung und Begabung zur Tierdarstellung. Bewußt scheint erkannt zu sein, daß im Gegensatz zu dem menschlichen und pflanzlichen Dasein das tierische Dasein in der Bewegung seine Geheimnisse weitgehend offenbart. Das „Tierskizzenbuch“, die Illustrationen zu Goethes „Reinecke Fuchs“, die „Tierfabeln“ geben Kunde von der eigenartigen Gabe Walther Klemms, vom Wesen des Tieres durch die Darstellung seines „Lebens in der Bewegung“ Kunde zu geben.
Auch in den reinen Landschaftsbildern der Dachauer und Weimarer Zeit ist der Eindruck des Kunstwerks da am stärksten, wo es dem Künstler gilt, große dynamische Vorgänge des Naturgeschehens zu verarbeiten. Auf die tiefe Wirkung, die die alljährlichen Überschwemmungen des Teplflusses seiner Karlsbader Heimat auf das Kind hatten, weist Walther Klemm in der genannten Biographie selbst hin. Aber warum machte nicht auch die sommerliche Schwüle, die Klarheit des Herbstes diesen tiefen Eindruck, der noch heute immer wieder in dem Werke deutlich ist? Weil Sommer und Herbst Zeiten des Stillstandes und der sinkenden Kraft sind, können sie nicht zur künstlerischen Bewältigung in dem Maße reizen, wie die Zeit des Aufbruches in der Natur im Februar und März.
Und wo in den Werken das menschliche Leben geschildert wird, da kann es nur das tätige Leben sein,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

in dem Bewegungen ihrem Sinne nach durch den Künstler zu deuten sind. Eisfischer, Schlittschuhläufer, Rodelbahn, Flößer, Arbeiter am Neubau werden in diesen Arbeiten dargestellt, und es ist kein Zufall, daß das Porträt und Stilleben in dem reichen und vielfältigen Werke Klemms völlig fehlt.
Bei einer so gearteten Begabung muß im graphischen wie im malerischen Schaffen der Linie ein besonderer Wert zufallen, denn sie ist im Bereiche der bildenden Kunst eines der Hauptmittel zur Darstellung der Bewegung, soweit die bildende Kunst, wie es bei Klemm durchaus der Fall ist, innerhalb der Grenzen der gegenständlichen Darstellung bleibt. Man kann nicht sagen, daß sich Klemm immer der Eigenart seiner Begabung und der durch sie bedingten Mittel bewußt gewesen ist. Walther Klemm ist auch im Handwerklichen, in der Beherrschung von graphischem Gerät und Pinsel ein eminenter Könner, und sein Könnertum hat ihn manchmal verführt, sich allzu willig dem Eindruck von fremder Eigenart in Werken der bildenden Kunst der Vergangenheit hinzugeben. Aber in seinen reinsten eigensten Schöpfungen, in denen der Sinn von Bewegungsvorgängen in der großen Natur, im Leben des Tieres und im Schaffen des Menschen Endziel der Darstellung ist, da steht auch immer die Linie herrschend vor der Farbe.
So hat sich Walther Klemm in der Stellung zwischen zwei Generationen seinen eigenen Weg suchen müssen. Der Impressionismus seiner Lehrer konnte nicht mehr seinem eigenen Darstellungswollen genügen, und die großen Führer der Generation von 1870 rangen noch um ihren eigenen Ausdruck und konnten noch nicht „Lehrer" sein. Dieser Weg des Künstlers zwischen zwei Generationen ist unsicherer als der des Künstlers, der vom Stil-Schicksal getragen wird. Aber er ist mit seinen Seitenwegen, den Überraschungen des weiten, von Dogmen unbeengten Ausblickes nach allen Seiten nicht weniger reich in dem Bericht, den uns die Werke geben, als die künstlerischen Dokumente, die vom Ringen des Bahnbrechers um das gradlinige Erreichen eines klar erkannten Zieles zeugen.

Dr. W. S.

Walther Klemm. Hochwasser

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Walther Klemm. Der hl. Franziskus predigt den Tieren. Zeichnung

Über Porträtplastik *

Von Zeit zu Zeit erwacht in mir eine große Leidenschaft, Porträts zu machen. Früher zeichnete ich viel Menschen. Ich hatte dafür eine eigene Methode: ich ging nie ohne Zeichenmaterial aus und nahm auch zu Besuchen bei mir unbekannten Menschen Reißbrett und Zeichenmaterial mit. Manches Mal kam es zum Arbeiten, oft aber auch nicht. Mich reizte die Erscheinung des Menschen, einen vorübergehenden Ausdruck, ja meine Beziehung zum Modell auszudrücken. Zumeist zeichnete ich Frauen. Mich interessierte nicht in erster Linie, ein endgültiges Porträt, d. h. eine gültige Darstellung des Betreffenden zu machen, sondern, eher möchte ich sagen, das, was zwischen mir und dem Menschen lag, diese feinen Schwingungen zu zeichnen. In dieser Art zeichnete ich jahrelang.

* Siehe dazu unser Titelbild.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Walther Klemm. Flucht nach Ägypten. Zeichnung

Dadurch wurden meine Nerven so überreizt, mein Strich so nervös, daß ich zu einer objektivierteren, ruhigeren und umfassenderen Darstellung des Porträtierten nicht kam. In diesen Zeichnungen ist oft mehr von mir als vom Modell zu spüren.
Diese Art Menschen zu sehen, besser zu fühlen, hatte zur Folge: einen ziemlich persönlichen Stil der Darstellung, der aber schon manchmal die Gefahr des Manierismus in sich trug; und den Wunsch, für diese vielen feinen Schwingungen eine konkretere Form zu finden, in der sie alle enthalten und zur Ruhe gebracht wären. Dies konnte ich in der Graphik nicht erreichen, ich fand den Weg dazu in der Plastik.
Das viele nervös intensive Zeichnen und Suchen nach dem Persönlichsten nützt mir heute bei der Plastik sehr. Auch bewahrte mich diese Art des Arbeitens davor, ins Flach-Akademische zu verfallen.
Um die feinen Schwingungen der menschlichen Beziehungen — also der Beziehungen zwischen dem Porträtierten und mir — richtig anzubringen, muß ich eine plastische Form, die als solche schon eine tiefe Charakterisierung des Darzustellenden ist, erreichen. Ich muß jetzt vor allem eine gültigere, intensivere und objektiviertere Form für den Menschen finden, was auch eine größere Kenntnis des Menschen, den ich darstellen will, voraussetzt. Ich möchte sagen, daß an Stelle der Intensität und der Individualität ein größerer Komplex von Ähnlichkeiten, also eine stärkere Synthese, demnach eine größere Verantwortlichkeit einsetzt.
Am wichtigsten ist es, die große überzeugende Form (Raum) für den Porträtierten zu finden. In dieser Form muß schon die ganze synthetische Charakteristik des Darzustellenden liegen. Diese Grundform, die meine Meinung von dem Menschen (Charakterisierung) enthält, kann falsch oder richtig sein. Wenn sie mich aber überzeugt, ist sie bis zum Schluß der Sitzungen durchzuhalten. Diese Form zu finden ist Intuition; auf ihr beruht fast die ganze Wirkung der Plastik. Ähnliche Plastiken zu machen — im Sinne des Nachahmens der Natur — ist erlernbar. In diesem Sinne würde allerdings der retouchierte Gipsabguß nach dem Leben eine noch vollkommenere Plastik sein. Georg Ehrlich

(Fortsetzung im nächsten Heft)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Walther Klemm. Kai in Venedig

101. Große Frühjahrsausstellung im Kunstverein Hannover

Sein zweites Jahrhundert beginnt der hannoversche Kunstverein mit einem Überblick über die zeitgenössische Kunst Deutschlands. Nachdem im Jubiläumsjahr ein reiches Erbe die Säle des Künstlerhauses erfüllt hat, sind jetzt alle Räume wieder der lebenden Kunst unserer Tage geöffnet. Unter den Lebenden erscheint allerdings auch ein Toter, Ulrich Hübner, der im letzten Jahre plötzlich Gestorbene. Mit einer kleinen Kollektivausstellung von fast 30 Bildern feiert der Kunstverein würdig sein Gedächtnis. Unvergeßlich bleibt eine intime Skizze „Am Fenster"; ihr warmes Leben hebt sie über die meisten Bilder Hübners heraus.

An der Spitze der Hannoveraner möchte ich Seiffert-Wattenbergs „Schlafendes Mädchen" erwähnen, das mit sparsamer Palette und reicher Emfindung gemalt ist. Horchler zeigt in dem leuchtenden Gelb und Blau seines „Lesenden Mädchens", daß er auch kühnere Farbkontraste harmonisch zu versöhnen weiß. Dörries müht sich, zumal in dem reizvollen „Doppelbildnis", strenge zeichnerische Formgebung mit heiterer Farbigkeit zu verbinden; Thoms hat drei Aquarelle ausgestellt, die ihn auf koloristisch neuen Wegen zeigen.

Die Auswärtigen sind durch Heckel mit der Ansicht von „Verona", Geigenbergers holländischen Städtebildern und drei geschmackvollen Interieurs von Kaus „klassisch" vertreten. Zu den unruhigeren Geistern gehört schon Crodel mit seinen sensiblen Skizzen „Krankes Kind" und „Atelierecke", in deren verhalten warmer Farbigkeit zauberhafte Stimmung lebt. Unruhig drängt lebendiges Gefühl in Arnold Bodes gewalttätig vereinfachten und geformten Werken; „Braune Vasen im Garten" voll stummer Trauer des Herbstes. Unheimlich, abstoßend und bei aller Paradoxie wieder anziehend die Kompositionen von Fritz Kuhr. Die Plastiker bereichern das Bild der Ausstellung mit so erfreulichen Werken wie dem jüngsten Selbstbildnis der Renée Sintenis und dem reizenden Mädchenbildnis des Hannoveraners Scheuernstuhl. Schöpferische Energie verraten die aus schönem Naturstein gemeißelten Tierskulpturen von Suffrian, schlichte und zusammengedrängte Form. Aufregend lebendig wieder Gerhard Marcks. Ein stehender Mädchenakt, für dessen prachtvolle Unmittelbarkeit kein Wort kräftig genug ist. Seltsam anregend die „Zwei Schwestern". Voll Geheimnis, von dem man spürt, daß es nicht Geheimnistuerei ist. Schließlich ein kräftiger Porträtkopf. In Marcks besitzt die Kunst unserer Zeit sicher einen wichtigen Beweger.

Dr. Georg Hoeltje

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Max Klinger. Evokation. Aus der „Brahms-Phantasie"

Verlag von Amsler & Ruthardt, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Max Klinger und Johannes Brahms

Ein Gedenken zu Brahms' 100. Geburtstag

Der universelle Geist Max Klingers, der schon im ausgedehnten Reich der bildenden Künste ungewöhnlich weite Gebiete befruchtete, strahlte darüber hinaus auch machtvoll in die Gefilde der Philosophie und Dichtung, mehr noch aber in die der Musik. Ihr war Klinger bis in die innersten Fasern seiner Seele hinein ergeben, so daß man sogar versucht hat, seine Kunst aus dem Geist der Musik heraus, namentlich der Beethovenschen, als ihrem dionysischen Urelement zu erklären. Von allen Königreichen der Seele, die sich um die bildenden Künste erstrecken, war sie für sein Schaffen das ausschlaggebendste. Besonders das Metaphysisch-Phantastische in ihm ruhte im wesentlichen auf musikalischer Grundlage.

Dieses Phantastische und zugleich Gedankliche, ein echt deutsches Erbstück, hat ihm immer wieder den Vorwurf zugezogen, seine Kunst sei nicht wahrhaft empfunden, sondern nur gedacht, ja gekünstelt und ergrübelt, seine Plastik Ideenmeißelei, seine Malerei Gedankenpinselei. Ähnlich hatte man einst in der Musik Brahms geschmäht, ja ihn sogar als kalt-mathematischen Rechenkünstler und Nur-Musik-Denker verschrien, obwohl seine Kunst doch in ihrer schlichten Innerlichkeit, ihrer herben nordischen Schönheit, ihrem stolzen Verzicht auf Prunk, Pose und Phrase und ihrer starken, aber vornehm beherrschten Leidenschaft ebenso echt und groß war wie in der plastischen Schärfe ihrer Umrisse und der Vollkommenheit ihrer formalen Gestaltung.

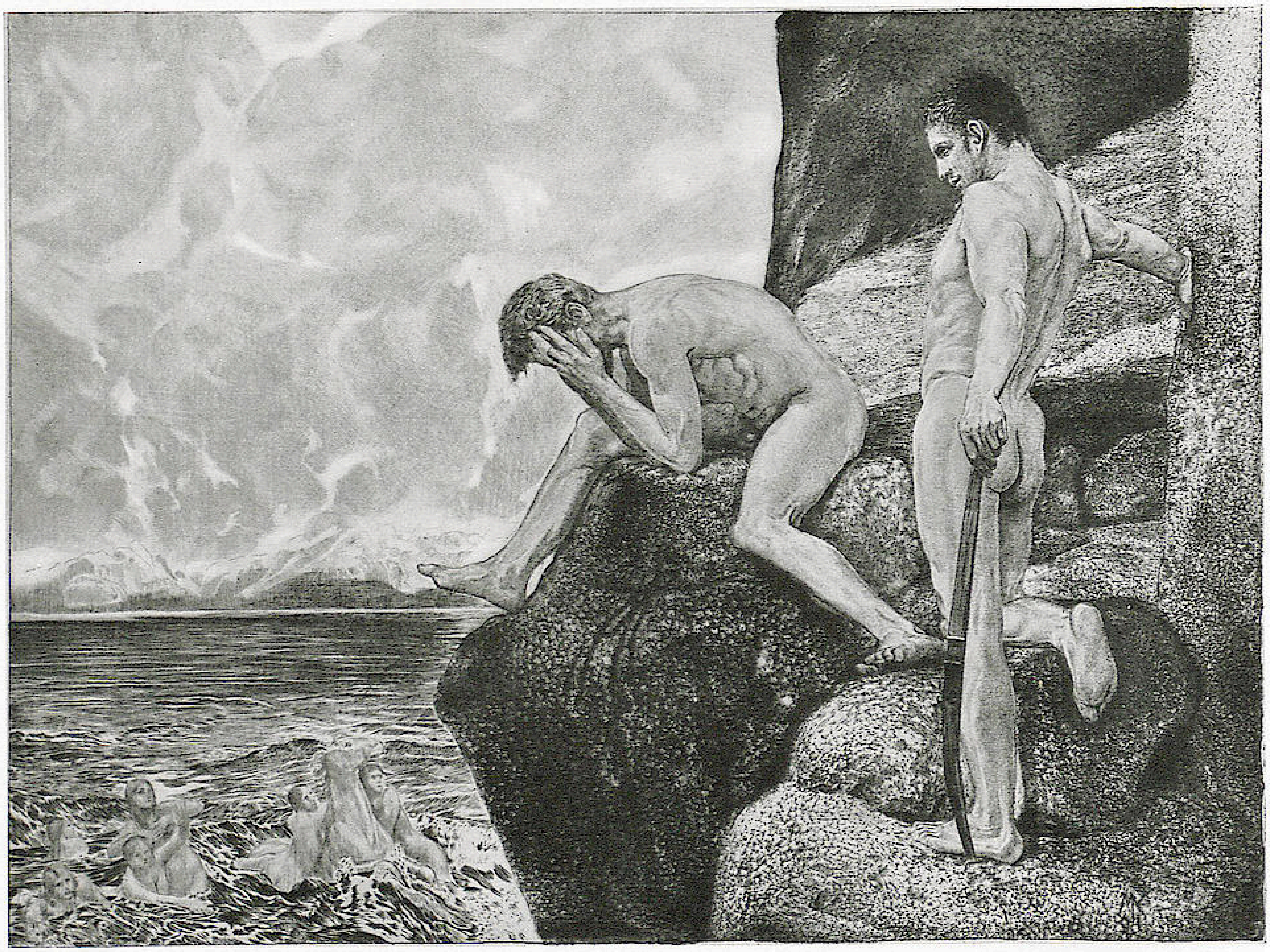
Klinger kam von Schumann, dem Abgott seiner Jugend (dem er seine Rettung Ovidischer Opfer gewidmet und dem zu Ehren er sein opus IV Intermezzi getauft hatte) zu Brahms. Und zwar war es zuerst die phantastisch kühne f-moll-Sonate, deren urwüchsige Kraft und dann wieder so seltsam verträumte Innigkeit ihn in ihren Bann zog. Er vertiefte sich in andere Schöpfungen von Brahms und fühlte mit tiefem Glück, wie stark sie ihn zum Schaffen anregten, ja wie sie eine geradezu magische Anziehungskraft auf ihn ausübten. Und dies erfüllte ihn mit höchster Dankbarkeit gegen den großen Musiker, zumal dessen reiches, ungekünsteltes Menschentum ihn trotz all der Stacheln, die es umgaben, ja, gerade dieser Stacheln wegen, ebenso magnetisch anzog. Auch andern Meistern der Tonkunst hat er gehuldigt, denken wir nur an seinen Beethoven, an die Lisztbüste und an das Wagnerdenkmal. Aber in Brahms steckte ein gutes Stück von ihm selbst, er war ihm — wenn auch gewiß weniger Kulturgenie als er — seelenverwandt. Und so konnte es nicht wundernehmen, daß er gerade ihm eines seiner reichsten und eindruckstärksten Werke widmete, nämlich die jedem Kenner seines Schaffens vertraute monumentale Brahmsphantasie, in der er Inspirationen aus Brahmsschen Schöpfungen in seiner phantastisch-gedanklichen Art mit unvergleichlicher Meisterschaft gestaltete. Aus den Werken des geliebten Meisters trat ihm das Menschenschicksal entgegen, er zeichnete es, und überwältigt von der Erhabenheit seiner Gesichte empfinden wir im Anschauen dieser Kunstblätter, welch seltene Gabe er besaß, mit dem Griffel in der Hand tiefe Einblicke in das Wesen der Tonkunst zu vermitteln.

Das Werk wurde 1894 vollendet, Brahms hatte also schon die Sechzig überschritten, als ihm die kostbare Vorzugsausgabe zuging, die ihm von Klinger zugedacht war. Schon viele Jahre vorher, Weihnachten 1880, hatte ihm der Künstler einmal eine Huldigung dargebracht, und zwar mit der Widmung seines phantasiereichen Zyklus „Amor und Psyche", und schon damals hatte er ungeteilten Beifall bei ihm für diese „höchst interessanten und talentvollen Blätter" geerntet. Später bat ihn dann der Brahms-Verleger Simrock mehrmals um Titelbilder zu neuen Brahmswerken, u. a. zu den Liederheften op. 96 und 97, und er schuf sie aus reiner Verehrung für Brahms in bewunderungswürdiger Selbstentäußerung. Um so tragischer war es, daß gerade hier der erhoffte Erfolg ausblieb. Denn von den bis ins Unkenntliche verschmierten, kläglichen Fehldrucken, die herauskamen, war der kritische Meister wenig erbaut und machte aus seiner Enttäuschung auch kein Hehl. Um so mehr wurde es nun für Klinger, obschon er an den Fehldrucken keine Schuld trug, Herzenssache, Brahms erneut eine Probe seines überragenden Könnens zu geben, ja möglichst eine, die ihn noch mehr befriedigte als das Jugendwerk von 1880.

Und nicht nur das geschah, sondern Brahms hatte an dem wundervollen neuen Werk sogar eine geradezu unaussprechliche Freude. Er war ganz außer sich vor Glück. Und so war es denn auch besonders genußreich, die Blätter an seiner Seite zu betrachten. Er verweilte mit größter Liebe bei ihnen und begleitete das Anschauen mit treffenden Bemerkungen. Immer neue Feinheiten und Reize wurden entdeckt. Und auch die Sorgfalt rührte ihn, mit der Klinger sogar den Satz der Musiknoten geordnet und überwacht, ja, wo es nottat, eigenhändig eingetragen hatte. Ein so großer Künstler konnte sich so weit herablassen, daß er wie ein handwerksmäßiger Notenstecher die Linien, Striche und Köpfe mit derselben Gewissenhaftigkeit kopierte, mit der er den Leib der Venus, den Himmel und das Meer auf die Platte zauberte! Sebastian Bach habe ja auch Noten in Kupfer gestochen, aber das seien seine eigenen gewesen. Was für ein Mensch wäre das, der so etwas einem andern zuliebe tue! Während er sprach, leuchtete sein Gesicht, das dem eines selig beschenkten Kindes glich, von Begeisterung und Stolz.

So etwa hat uns Kalbeck, sein Kurwenal, berichtet,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



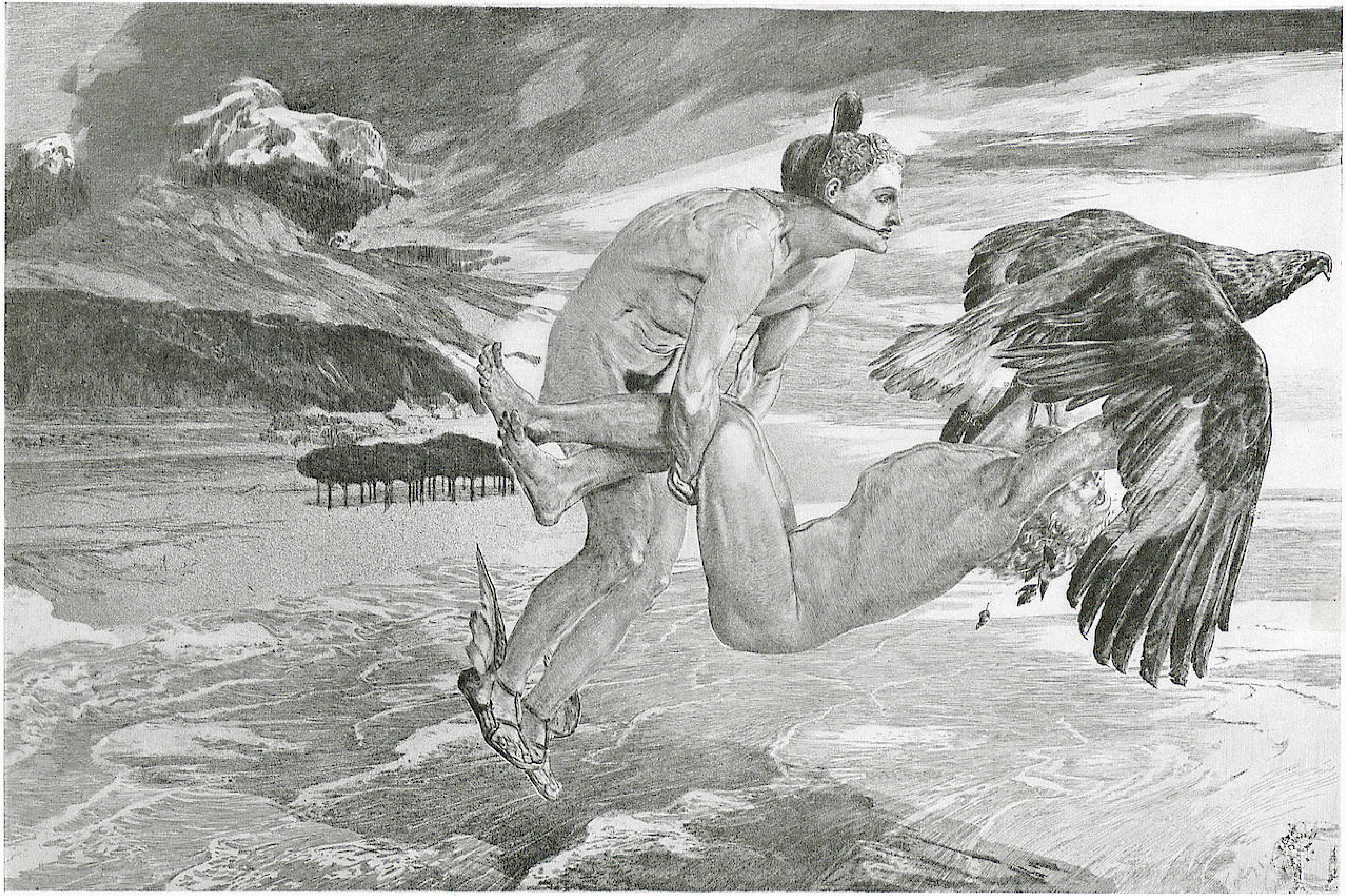
Max Klinger. Des Prometheus' Befreiung. Aus der „Brahms-Phantasie"

Verlag von Amsler & Ruthardt, Berlin

den er zur Besichtigung gebeten hatte, damit sie zusammen Buße tun und dem Künstler abbitten könnten, was sie nach den Fehldrucken an ihm gesündigt hätten. Seinen Freunden aber schrieb Brahms immer wieder entzückt von den „herrlichen" Blättern, die wie gemacht seien, alles Erbärmliche zu vergessen und sich in lichteste Höhen tragen zu lassen. „Es sind", heißt es in einem Brief, „41 Zeichnungen und Radierungen, denen Lieder von mir und schließlich das Schicksalslied zugrunde liegen. Die ganz wundervollen Blätter sind nicht ohne weiteres zu verstehen. Obwohl sie nichts Symbolisches und dergleichen enthalten, sind sie doch keine bloßen Illustrationen, wie etwa eine Blume gemalt ist, wenn es heißt: Du bist wie eine Blume. Desto schöner aber kann man sich hinein vertiefen und sieht und denkt sich nicht satt". Die Blätter zum Schicksalslied hatten es ihm besonders angetan, sie sind wohl auch die erschütterndsten des Werks. Daß der Künstler in edler Selbstbescheidung nur wenige Hundert Abzüge hatte herstellen und die Platten dann hatte vernichten lassen, berührte ihn, den ähnlich vornehm und uneigennützig Denkenden, zugleich so sympathisch, daß er, um ihn wenigstens einigermaßen zu entschädigen, alles tat, daß diese Abzüge bald verkauft wurden, und Clara Schumann, Josef Joachim und andern Freunden selbst Geschenke damit machte.

Sein feiner Sinn für Meisterwerke der bildenden Kunst hatte sich schon bei Feuerbach gezeigt, für den er, wie wir wissen, in schwerer Zeit mit größter Hingabe gekämpft hat. Auch Böcklins geniale Naturmystik fesselte ihn ungemein und ebenso — ein Beweis für die Weite seines künstlerischen Horizonts — der grundverschiedene großartige Realismus Adolf Menzels. „Diese drei", hat er einmal in

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Max Klinger. Entführung des Prometheus. Aus der „Brahms-Phantasie"

Verlag von Amsler & Ruthardt, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Max Klinger. Tod und Mädchen. Zu Hölderlins „Schicksalslied"

Aus der „Brahms-Phantasie". — Verlag Amsler & Ruthardt, Berlin

froher Stunde von Feuerbach, Böcklin und Klinger geschrieben, „füllen Herz und Haus, und es ist doch keine schlimme Zeit, in der man sich solcher Dinge freuen kann, und da mir Menzel gerade einfällt, merke ich, wie üppig wir leben". Auch im engeren Bereich der bildenden Kunst war es also kein Unwürdiger, dem Klinger sein Werk geweiht hatte. Und wunderschön ist der Dankbrief, den er ihm schrieb: „Ich sehe die Musik, die schönen Worte dazu — und nun tragen mich ganz unvermerkt Ihre herrlichen Zeichnungen weiter; indem ich sie ansehe, ist es, als ob die Musik ins Unendliche weitertöne und alles ausspräche, was ich hätte sagen mögen, deutlicher, als Musik es vermag, und dennoch ebenso geheimnisreich und ahnungsvoll. Manchmal möchte ich Sie beneiden, daß Sie mit dem Stift deutlicher sein können, manchmal mich freuen, daß ich es nicht zu sein brauche. Schließlich aber muß ich denken, alle Kunst ist dieselbe und spricht die gleiche Sprache." Später hat er sich in noch schönerer Weise bedankt. Nicht allein, indem er dem ihn auch menschlich überaus fesselnden dämonisch-heiteren jungen Kunstkollegen, wenn sie sich in Wien oder Leipzig sahen, alles zuliebe tat, was er konnte, wie z. B. damals, als Klinger auf seiner Reise nach Griechenland Wien besuchte. Da war er um ihn wie um einen Sohn bemüht, mochte auch der Prater, wohin er ihn führte, damit er das Wiener Volksleben kennen lerne, dem Gast, der bei aller Ausgelassenheit und kraftvollen Männlichkeit das „Odi profanum vulgus" noch mehr als er auf seinen Schild geschrieben hatte, viel weniger zusagen als ein Abend, an dem eine begabte junge Wiener Sängerin Lieder von Brahms unter dessen Begleitung sang. Noch nach Jahren schwelgte er in der Erinnerung an diesen Genuß, da mit dem Klavierspiel des Meisters das anderer, selbst ganz großer Pianisten auch nicht entfernt zu vergleichen gewesen sei, und bedauerte schmerzlich, daß er nicht den Mut zu der Bitte gefunden hatte, ihm allein vorzuspielen, hiermit das richtige Gefühl beweisend, denn Brahms am Klavier im engeren Kreis hat vielen Unvergeßliches gegeben.

Der schönste Dank des alten Meisters — wenn auch von dem Bescheidenen als ein „nur zu bescheidener Dank" bezeichnet — war das königliche Geschenk seiner „Vier ernsten Gesänge", die zum Erhabensten gehören, was er geschrieben hat. Mag er sie im Grunde für sich selbst geschrieben haben, wie er brieflich angedeutet hat, mögen auch Erinnerungen an die beiden edlen Frauen, denen er im Leben diente, an Clara Schumann und Elisabeth von Herzogenburg, darin nachklingen, gewidmet sind sie Max Klinger, und in dem herzlichen Brief, den er ihm schrieb und in dem er in seiner schnurrigen Weise, die jeder Feierlichkeit scheu aus dem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Max Klinger. Der Freudentanz. Aus der „Brahms-Phantasie"

Verlag von Amsler & Ruthardt, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Max Klinger. Der Aufstand der Titanen. Aus der „Brahms-Phantasie"

Verlag von Amsler & Ruthardt, Berlin

Wege ging, diese gewaltigen Gesänge mit einem ganz despektierlichen Wort abtat, heißt es am Anfang: „Lieber und Verehrter! Was werden Sie sagen, wenn nächstens ein paar Liederchen von mir kommen, die ausdrücklich Ihnen zugeeignet sind! Ich habe Ihrer oft dabei gedacht, und wie tief Sie die großen, gedankenschweren Worte ergreifen möchten!" Klinger ward von größter Freude erfüllt über diese Widmung und hat sich noch später energisch gegen alle Unterstellungen gewehrt, die ihn als den wahrhaft Bedachten ausschalten wollten, indem er mit stolzer Entschiedenheit betonte, daß die Lieder nur rein persönlichen Beziehungen zwischen Brahms und ihm ihre Entstehung verdankten.

Als Brahms im Frühjahr 1897 abberufen worden war, reiste er tieferschüttert nach Wien und wollte am Begräbnistag eigenhändig einen kunstvoll geflochtenen Kranz auf dem Grab des hingebend Verehrten niederlegen. Aber durch das Mißverständnis eines Hotelbediensteten wurde die Ausführung des liebevoll ausgedachten Vorhabens vereitelt, und schmerzlich enttäuscht fuhr er zurück, ohne es jemandem mitzuteilen. Er hat das erst lange danach getan. Seine dritte Huldigung an Brahms wurde dann das tiefsinnigste und ergreifendste aller Brahmsdenkmäler. Im Jahre 1909 hat er es am Eingang zur Musikhalle in Brahms' Vaterstadt Hamburg aufgestellt. Es war die Zeit, wo er sich mit dem Brahmsjünger Max Reger in Freundschaft verbunden hatte, und beide werden des verewigten Großmeisters oft in liebender Verehrung gedacht haben.

Dr. Konrad Huschke, Weimar

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Musikalische Griffelkunst. Zu Max Klingers „Brahms-Phantasie"

1766 erschien Lessings Laokoon. Lessings dialektischer Verstand schuf für das ausgehende 18. Jahrhundert eine rationale scharfe Trennung zwischen der bildenden Kunst und der Poesie. Etwa 100 Jahre später schuf Richard Wagner sein „Gesamtkunstwerk der Zukunft", das Poesie, Musik, Schauspielkunst, Architektur zu einer Einheit zusammenschließen sollte. Lessing kämpfte besonders gegen den Grundsatz des Schweizers Breitinger, „daß die Poesie eine redende Malerei, die Malerei eine stumme Poesie sei". Die nachfolgende Zeit hat sich diesen befehdeten Anschauungen wieder im stärksten Maße angenähert. Ich brauche nur an die „Programmusik" vom Ausgang des vorigen Jahrhunderts zu erinnern. Mit besonderer Bewunderung wurde das Hammelblöken in Richard Strauß' sinfonischer Dichtung „Don Quichote" zitiert.

Die Musik hat sich im 19. Jahrhundert ausschließlich, ich möchte behaupten, den ersten Platz unter den Künsten erobert. Man braucht nur an die rauschenden Triumphe Richard Wagners zu erinnern oder Kalbecks Brahms-Biographie zu lesen, deren viele Seiten mit immer neuen Konzerterfolgen und Applausstürmen angefüllt sind.

Die Dichtung konnte, nachdem sie sich von dem Joche der Vernunft freigemacht hatte, einer mehr oder weniger starken Plastik nicht entraten, um so mehr, je wirklichkeitsnäher sie wurde. Die Lebensechtheit und Rundheit Hauptmannscher Figuren aus seinen früheren Werken wird auch von denen gerühmt, die für die spätere Entwicklung dieses Dichters nicht viel übrig haben. Am Ende des 19. Jahrhunderts war das große Wort der Poesie „Stimmung". Damit wurde in die Lyrik eine ausgesprochene, betonte Musikalität hineingetragen.

Wie verhielt es sich mit der bildenden Kunst? Durch die deutsche Romantik um 1800 bekam sie eine seelische Verinnerlichung, die man als fromme Einfalt und Sehnsucht bezeichnen kann. Friedrichs große Monumentallandschaften sind Klopstocksche Oden in Farben. Moritz von Schwind ist in seinen Märchen-Darstellungen so lyrisch wie Eichendorff und stark musikalisch. Mit dem Ende der romantischen Periode erstarrte die bildende Kunst im Reinwirklichen, bis durch die französischen Impressionisten die Starrheit der Raumformen aufgelockert und in luminöse Licht- und Schattenwirkungen aufgelöst wurde. Obgleich die bildende Kunst dadurch atmosphärisch-transparent wurde, war sie doch in keiner Weise musikalisch. Erst der gewaltige Spätromantiker Böcklin beseelte wieder das Stoffliche und die Luft und in seinen Gemälden sieht man die Harfe schlagen, die Geige spielen und Tritonen auf der Meermuschel blasen. Aber er malt mehr die Musik als Motiv, als daß seine Malerei selbst stark musikalisch wäre. Menzel war als einer der größten Musik-Enthusiasten bekannt. In seinen Kunstwerken merkt man von dieser Musikalität, wenn man von dem äußerlichen Motiv des „Flötenkonzerts" absieht, so gut wie nichts. Für ihn waren echt lessingisch die beiden Künste in ihren Auswirkungen völlig verschieden.

Max Klinger ist der erste Maler und Graphiker, der das Musikalische in der bildenden Kunst zu einem der Hauptinhalte neben dem denkerisch Philosophischen gemacht hat. Seine musikalische Begabung als Mensch geleitete sein ganzes Leben von einer großen Erscheinung zur andern. Mit den übermütigen „Davidsbündern" von Robert Schumann begann seine Liebe; ohne Bruch und Sprung übertrug sie sich auf Schumanns größten Schüler, Johannes Brahms, dessen nordische, schönheitsselige Schwermut Klingers Ernst und Tiefsinn lag. Später wurde Max Reger Klingers Freund. Wenn auch Beethoven für Klinger der Gipfel der neueren Musik blieb und der Schöpfer der Neunten Symphonie für seine Bildhauerphantasie nur in der Form eines thronenden Jupiters eine seiner würdige Gestaltung finden konnte, so blieb das Schwingende, Melancholisch-Unerlöste, manchmal Vergrübelte, dann wieder Aufjauchzende der Brahmsschen Melodik für ihn eine unergründliche Fundgrube seiner zeichnerischen Phantasie. Bei keinem anderen Komponisten konnte diese Dichterdenkernatur so träumen und komponieren. Darum waren es keineswegs äußere Gründe, die Klinger zur Schöpfung seines Hauptradierwerkes, der grandiosen „Brahms-Phantasie" führten, sondern es war der musikalische Urgeist in ihm, der Johannes Brahms in seiner Ausdrucksform das wiedergab, was der Wiener Meister ihm unerschöpflich reich geschenkt hatte.

Die unendliche, einmalig geformte Menschlichkeitslyrik in Hölderlins „Schicksalslied", die vor Brahms niemals einen Vertoner fand, war auch für Klinger das Grundmotiv seines ganzen Schaffens. Man könnte sagen: an diesem Punkte mußten die beiden wesensverwandten Vertreter der beiden Künste zusammenstoßen. Brahms' Biograph Max Kalbeck berichtet in seinem Werke, daß den großen Komponisten gerade die Ausdeutung des Schicksalsliedes durch Klinger am tiefsten ergriff und daneben noch dieses und jenes Blatt aus der ersten Hälfte der Brahms-Phantasie, das die Not des armen, vom Schicksal tiefgebeugten Menschen besonders unterstrich. Aber auch das vordem von der bildenden Kunst niemals in der Illusion erreichte Verschwebende und Ahnungsvolle der Stimmungen in zahlreichen Vignetten und Randleisten des Radierwerkes, alles das, was sich kaum noch erkennbar in die tiefe Gemütsdämmerung der inneren Gesichte verliert, löste in

Die „Brahms-Phantasie" gehört zu den großen Seltenheiten des graphischen Kunstmarktes. Es sind jedoch beim Verlag der großen Radierfolge der Firma Amsler & Ruthardt, Berlin Behrenstraße, fünf der bildlichen Darstellungen, nämlich „Titanenkampf", „Evokation", „Der befreite Prometheus", „Entführung des Prometheus", „Akkorde", in großen Handkupferdrucken zum Preis von 7,20 RM. pro Stück erschienen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

dem Urmusiker Brahms die Dankworte aus „Ich sehe die Musik, die schönen Worte dazu und nun tragen mich ganz unvermerkt Ihre herrlichen Zeichnungen weiter; indem ich sie ansehe, ist es, als ob die Musik ins Unendliche weitertöne und alles ausspräche, was ich hätte sagen mögen, deutlicher, als Musik es vermag, und dennoch ebenso geheimnisreich und ahnungsvoll." Und an Eduard Hanslick schrieb Brahms 1894 „die neue Brahms-Phantasie nur anzuschauen ist mehr Genuß, als die zehn letzten zu hören". Mit diesen Worten ist im Grunde alles gesagt. Hier erklärte ein Meister der Töne, daß ein Meister des Griffels mit seiner Kunst die geheimnisvollsten Wirkungen der bis dahin hierin einzig dastehenden Musik erreicht hatte.

Man kann vielleicht im Zweifel sein, ob es nicht einem Künstler wie Max Slevogt in seinen rauschhaften Arabesken und Rahmenspielen zu Mozarts „Zauberflöte" gelungen ist, noch über Klinger hinaus den Geist der Griffelkunst in die Musik zu verwandeln. Doch kann man dazu bemerken, daß es für Slevogt relativ leichter war, aus den bereits durchgestalteten Erscheinungen der Mozartschen Meisteroper radierte Phantasien herauszuvariieren, als aus einer viel unsinnlicheren und spröderen nordisch-herben Gefühlslyrik eines Brahms eine derartige Fülle von symbolischen, realen und traumhaften Visionen herauszuzaubern, um sie in der Glorie der Prometheusblätter zum Schicksalslied in der Brahms-Phantasie gipfeln zu lassen. Ja, vielleicht führte Klingers Bewunderung für den Geist der Musik in den Werken des Johannes Brahms ihn noch über Brahms hinaus.

Jedenfalls hat sich in Klingers Brahms-Phantasie eine einmalige unio mystica der bildenden Kunst und der musikalischen Seelenwelt vollzogen.

Für dieses unsterbliche Geschenk konnte der Beschenkte nur durch eine gleichwertige Gabe danken. Dazu bedurfte es einer besonderen Gelegenheit. Sie bot sich über 2 Jahre später, als Brahms aus einer inneren Todesvorahnung heraus am 8. Mai 1896 seine vier ernsten Gesänge zu Texten des Predigers Salomo, des Jesus Sirach und der berühmten Stelle über die Liebe aus dem Korintherbrief schrieb. Kurz vorher war der Vater Max Klingers, den dieser über alles liebte, gestorben. Brahms empfand sehr feinfühlend, daß er in dieser Situation dem erschütterten Maler ein seiner traurigen Stimmung entsprechendes passendes Geschenk mit einer persönlichen Widmung der vier Gesänge machen würde. Und das war es auch. Die vier ernsten Gesänge sind in ihrer düster gewaltigen Stimmung Brahms' wahrhaftiger Schwanengesang. So stattete er mit ihnen in gleichwertiger Form Klinger den tiefsten Dank seiner Seele für dessen größtes graphisches Werk ab.

Paul Friedrich

Über Paul Baum *)

Als am 18. Mai 1932 Paul Baum von uns ging, hat außer den paar Freunden, die noch mit ihm in Verbindung standen, kaum einer aufgehorcht. „Pointillist! Längst überholte Angelegenheit" würde man auf die Frage nach ihm von den meisten gehört haben! Daß der Landschafter Baum, der auf seiner Suche nach der Möglichkeit einer erschöpfenden Darstellung des Atmosphärischen, des Lichtes die damals vorbildlichen Errungenschaften der französischen Impressionisten aufgriff wie eine Offenbarung, aber eben auch nur als sein Rüstzeug, daß jedoch das, was er dann aus den Anregungen und mit dem von ihm selbst weiterverfeinerten Mittel schuf, etwas zutiefst anderes war, etwas ganz Besonderes, das hatten sie nicht begriffen. Für Baum ist Landschaft niemals nur optischer Anlaß zu elegant festlichen Farbenräuschen gewesen. Als er auffiel, wegen seiner für damalige Verhältnisse unerhört hellen und starken Farbigkeit, war es die Zeit lange vor dem Kriege. Dann sah und hörte man nichts mehr von ihm. Zehn Jahre lang malte er nur Aquarell. Das schlechte Kriegsmaterial mag dazu beigetragen haben, zu diesem Entschluß; der Handwerker, der Paul Baum war, wollte nicht unbeständige Ware liefern. In Böhmen, Hessen, an der Jagst entstanden die zarten kleinen Werke, wie vordem die kräftig großen in Südfrankreich, Italien, Konstantinopel und in Holland. Manches auch davon ist von ganz sonderbarer Kraft und Vollendung. Nach der Festigung der Mark zog es den Meister wieder zurück nach dem sonnigeren Süden mit seinen reinen lichten Farben. Ein Gönner hatte inzwischen die materielle Sorge ihm abgenommen. Von nun an lebte er seiner Kunst wie einem Gottesdienste. In San Gimignano, mitten im Silberton der umbrischen Hügellandschaft, lebte der Maler, persönlich bis zum Äußersten bedürfnislos. Den ganzen Reichtum seiner Persönlichkeit, alle Tiefe und Empfindung, verschwendete er lediglich an seine Werke. Um 1927 erst begann Paul Baum wieder Öl zu malen. Aber nun zeigte es sich, daß die Zeit seines Aquarellierens nicht vergeblich gewesen war (ganz abgesehen von den wundervollen Stücken, die sie uns bescherte; man denke nur an den Frühlingsmorgen bei Mom-

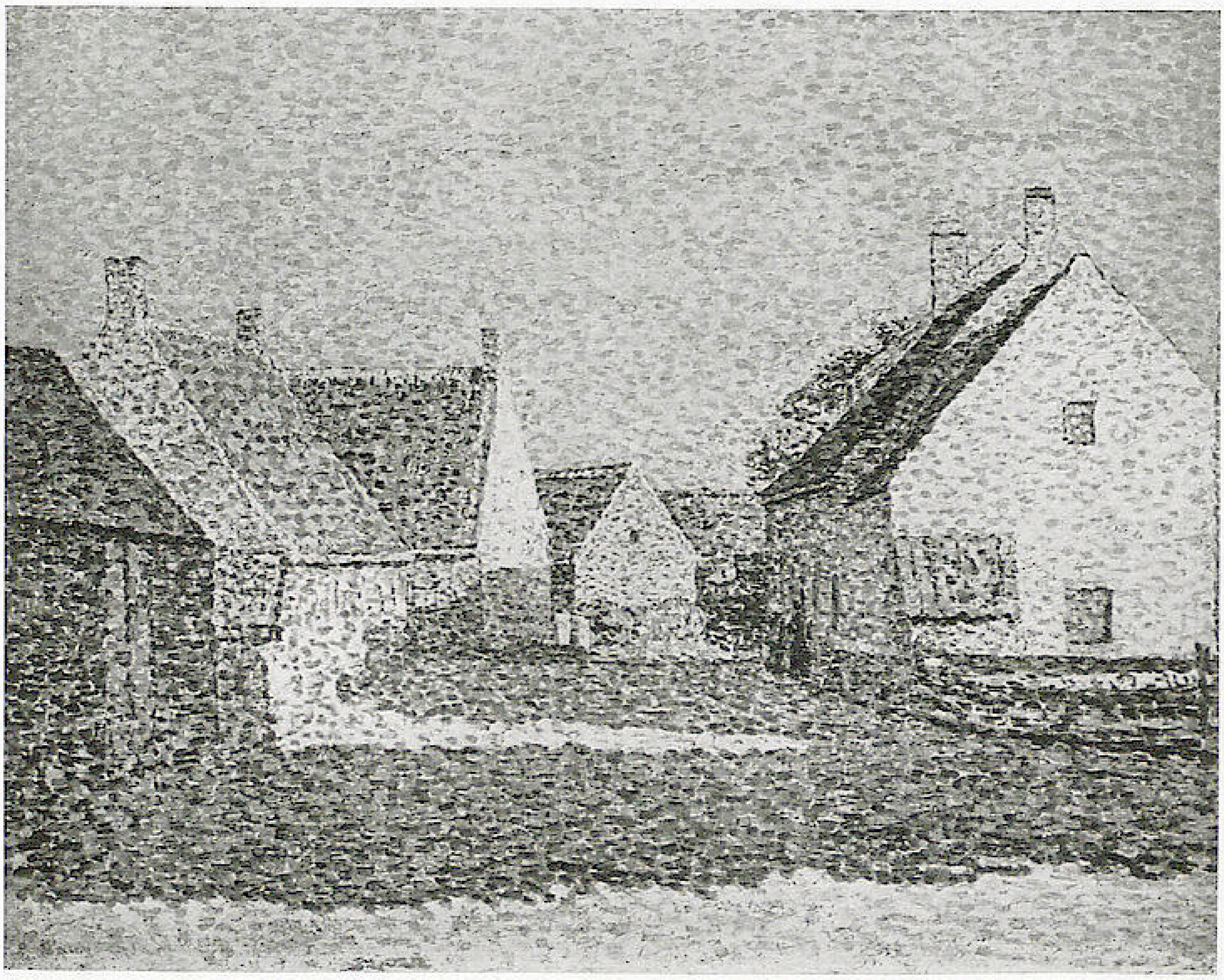
*) Eben fand in der Nationalgalerie in Berlin die erste umfassende vom Kampfbund für deutsche Kultur veranstaltete Ausstellung von Werken Baums statt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Paul Baum. Toskanische Landschaft im Spätherbst. 1913

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Paul Baum. Holländische Landschaft. 1895

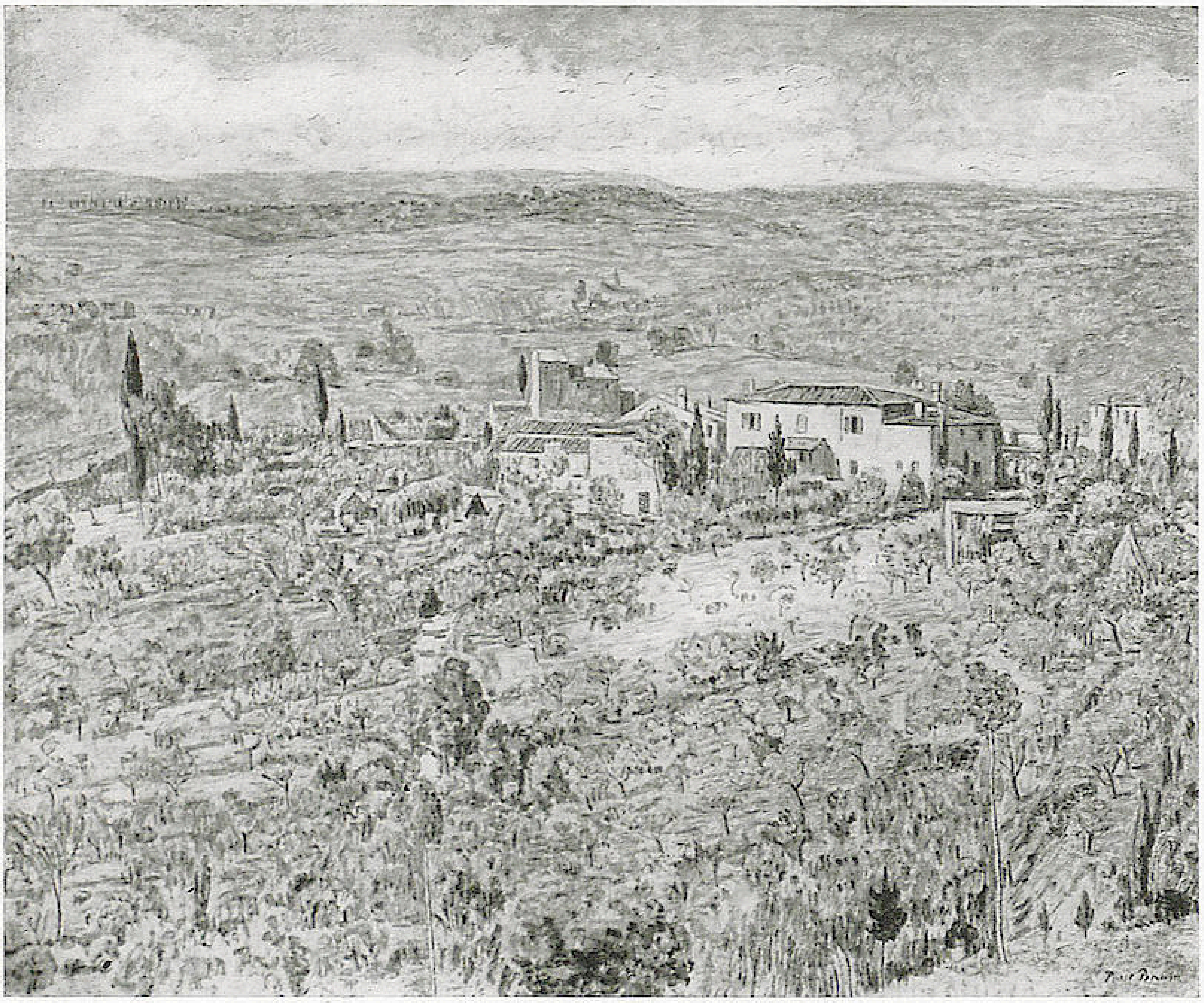


Paul Baum. Dorfstraße in Holland. Um 1906

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Paul Baum. Toskanischer Weinberg. 1914

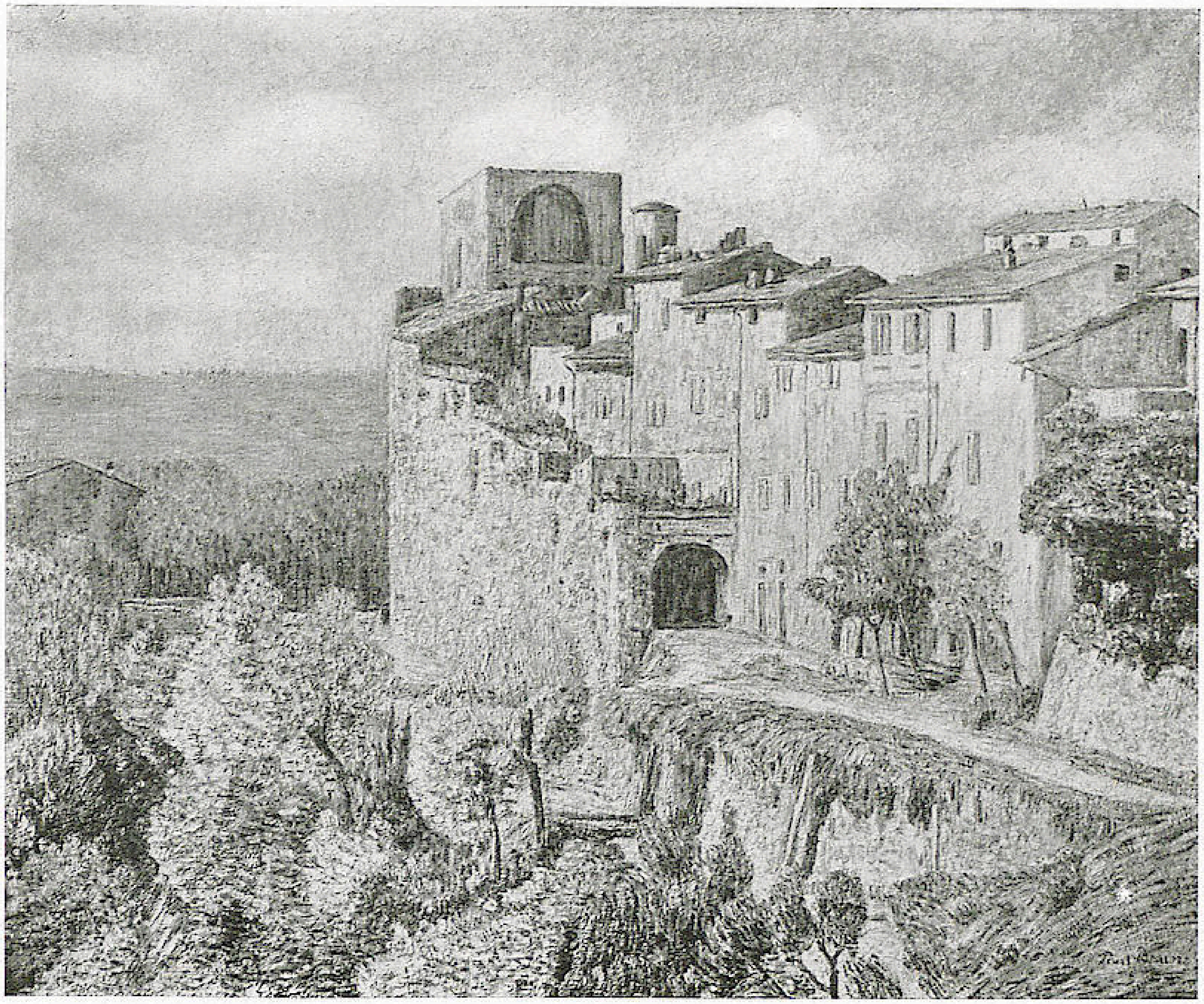
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Paul Baum. Anhöhe bei San Gimignano. 1927

berg, die Landschaft bei Neustadt, den Blick auf Marburg usw.). Wenn auch die früheren Ölbilder schon in sich vollendet, wenn auch sie schon das Problem Darstellung des Lichtes in einem Maße bewältigt hatten, wie wenige andre Künstler es je bezwungen, nun erst entsteht eine Gruppe von Gemälden, die einen so eigenartigen Rang einnehmen, wie weniges aus der Malerei der letzten hundert Jahre! Die ganze Duftigkeit und Schwerelosigkeit des Aquarells, dessen Transparenz, wird in diesen Bildern der letzten Periode lebendig. Eine schemenhafte Auflösung der Materie, der Farbe. Und dennoch nicht Ästhetizismus, Zersetzung, sondern dennoch und gerade, darüber hinaus: wesenhafte Landschaft, wesenhafte Natur, wesenhafte Kunst. Mit Worten ist es nicht zu vermitteln, um welch letzte Möglichkeiten der Malerei es hier geht. Niemand, außer die allernächsten Freunde gelegentlich, hat bisher von diesem Schaffen gewußt. Paul Baum wollte später erst, wenn diese Sammlung auf dreißig angewachsen, einmal ausstellen. Er war sich dessen bewußt, etwas zu schaffen, das seinesgleichen noch nicht hat. Mit 80 Jahren, so äußerte der rastlose Arbeiter, werde er als die Summe all seiner Erfahrungen sein bestes Bild malen. Dazu ist es nicht mehr gekommen. Aus der Arbeit im kalten Wintersturm heraus riß eine Lungenentzündung ihn hinweg. Wenige Bilder fehlen. Aber besäßen wir auch nur eines, so hätten wir in diesem etwas künstlerisch so Vollkommenes an Aufhebung der Schwere, wir müßten Baum als einen Vollender und Vertiefer aller Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts feiern. Es gibt unter den fast dreißig Werken Gemälde von solcher Intensität der Hingabe an die Natur und die Schönheit silbrigschimmernden Lichtes, von so unglaublich beeindruckender Zartheit der Gesinnung und dabei solch unerhörter Erlebnistiefe, solcher inneren Festigkeit und dennoch Beschwingtheit, und von einem derart deutschen Ernst um die Kunst, wie es sie selten einmal oder gar in dieser

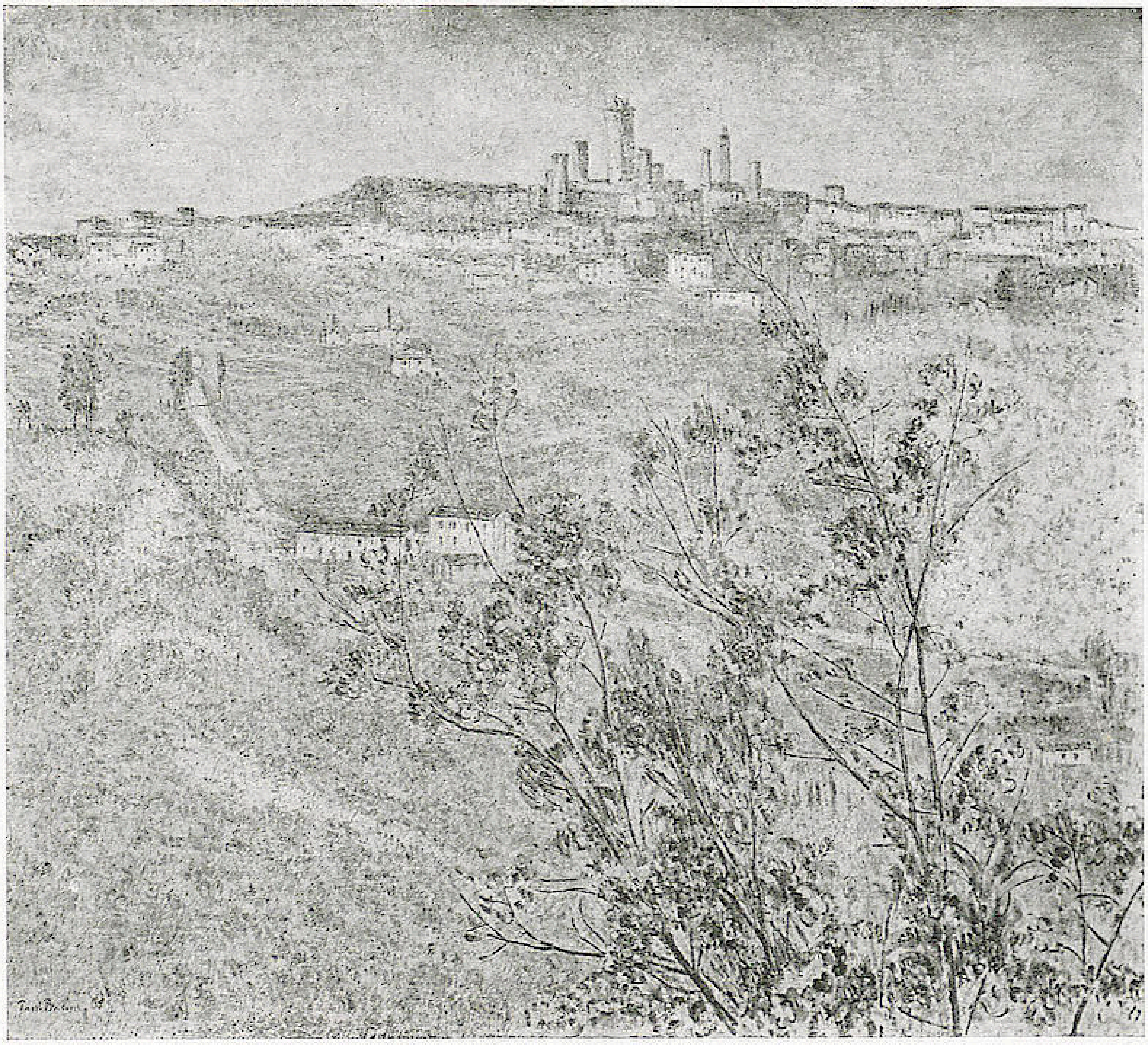
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Paul Baum. Aus San Gimignano (Toskana). 1927

Verbindung noch nie gegeben hat. Baum war am Ziel. Da ist vor allem jener mittägliche „Blick auf toskanisches Hügelland" von 1929, der geradezu unerhört ist in seiner Vollendung als künstlerische Leistung und als wesenhafte Landschaft, oder die „Ansicht von San Gimignano im Winter bei Vormittagssonne", und jene neblige Spätherbstlandschaft, wo aus dem diesigen Schimmer erst mählich die Ferne herauswächst mit ihren Zypressen, oder die nicht ganz mehr vollendete „Morgenstimmung" im allerersten Frühsonnenglaste, wohl die allerletzte Möglichkeit, jede Schwere zu verflüchtigen. Kaum eines anderen Künstlers Lebenswerk baut sich in so geschlossener Einheitlichkeit über eine so lange Zeitspanne hin so folgerichtig auf. Nachdem Baum erst einmal seine eigne Sehnsucht und seine Möglichkeit recht begriffen hat und die Mittel zur Erreichung des Zieles erkannt und sich angeeignet — das war in den 90er Jahren —, seitdem ist von keinem Verschwenden nach irgendeiner Seite hin mehr die Rede. Nichts ist flüchtig, schludrig oder vielwesrig; alles ist von einer herrlich sauberen Ausarbeitung, Vollkommenheit und Harmonie. Nun erkennen wir auch, daß bereits die Bilder der frühen Dachauer Zeit der 80er Jahre schon um das gleiche Ziel, den Silberton, sich mühen. Damals beeindruckte dann den Suchenden das Bekanntwerden mit den französischen Pointillisten so sehr, daß der junge Deutsche seine Technik der ihren anschloß, daß er viel von ihnen lernte. Aber was macht er daraus! Nicht wissenschaftliche Versuche, nicht geschmäcklerisch bunte Teppiche aus Netzhauteindrücken, sondern immer und immer wieder wahrhaftige Landschaft, wirkliche Malerei. Landschaft ist für Baum wie ein Porträt, dessen Wesen er ergründen und darstellen will, von individueller Lebendigkeit. Wundervoll die „Faraglionifelsen bei Capri", die „Dorfstraße in Holland", die noch am deutlichsten die nicht eigenerfundene Technik offenbaren. Aber Baum wirkt nicht französischer, als

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Paul Baum. San Gimignano im Winter bei Vormittagssonne

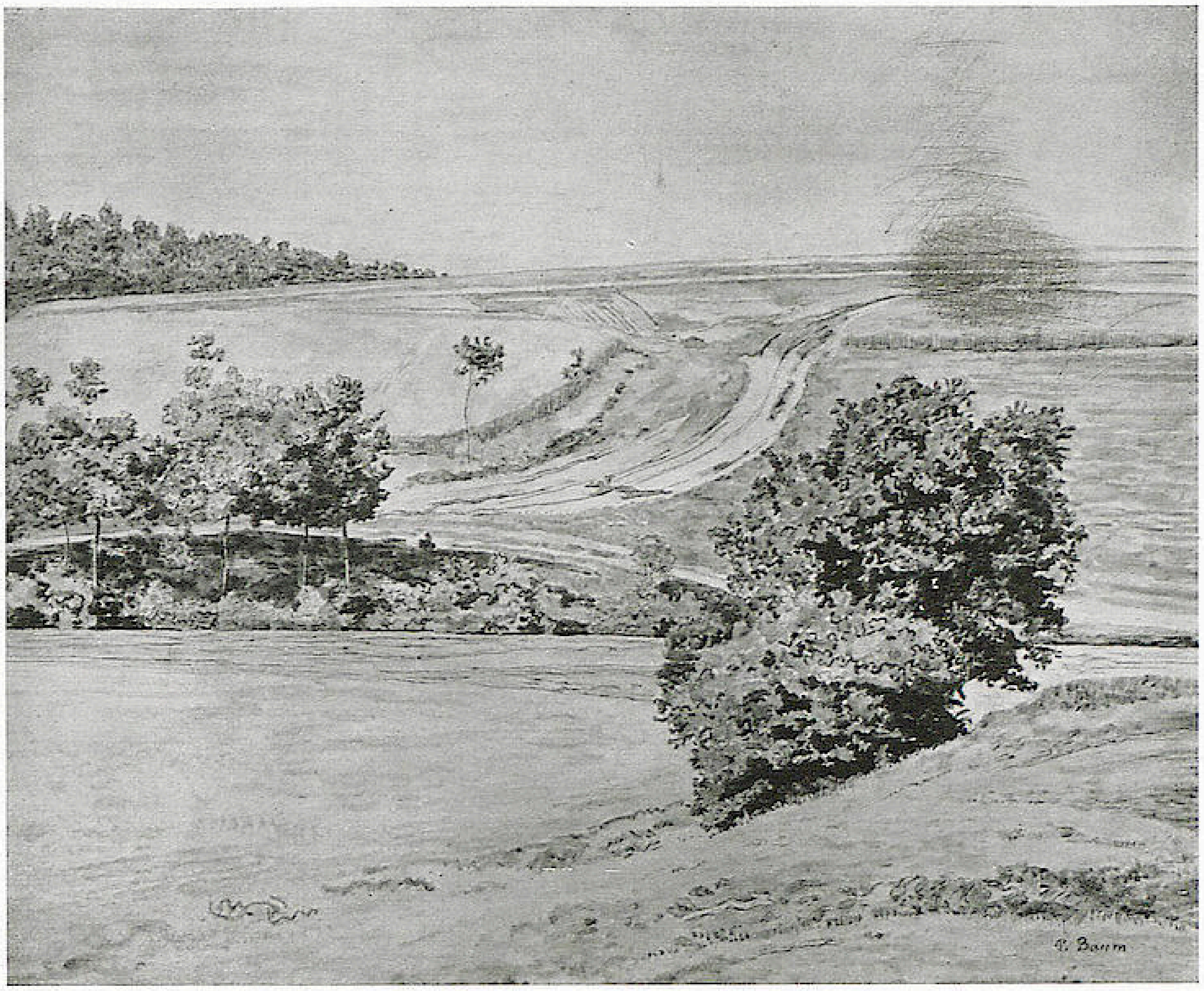
Dürer italienisch, oder auch der gotische Meister von Straßburg seinerzeit französisch! Die „Frühlingslandschaft, Huyères" zeigt es, wie schnell schon das Hinzugewonnene verarbeitet wird, und vor allem der einzigartig schöne „Wiesengrund in Willingshausen". Aber schon die eindrucksvolle „Holländische Landschaft" von 1895 mit ihrer schweren monumentalen Stimmung (nur in jener frühen und doch schon so reifen Periode entstanden solche Bilder gelegentlich; jeder dramatische Zug verschwindet mehr und mehr aus dem Werk des Sachsen mit der heiteren Lauterkeit der Gesinnung), oder die farbenflimmernde „Landschaft auf Capri" von 1899; beide Stücke sind im wesentlichen schon auf der gleichen Ebene mit den spätesten Werken. An Baum sieht man so recht — wenn man Augen hat, zu sehen —, daß es nichts ist mit den Ismen! Große Künstler sind nie recht in Stilbegriffe einzuspannen. Nicht die sich wandelnden Zeiteinstellungen, wie z. B. Hamann meint, stellen Künstler als Exponenten heraus, sondern die Persönlichkeiten erst schaffen Stil! Erst daran, wie die Geringeren sich an den Großen orientieren, liest man als die Gemeinsamkeit „das Kunstwollen der Zeitlage" ab. Was heißt schon „Stil"! Stil ist ein wissenschaftlicher Hilfsbegriff, nichts an sich Lebendiges! Baum hat nie Stil, in diesem oder jenem, malen, „stilisieren" wollen (man kann das auch „manierieren" nennen!). In Jahren wird man seine Bilder über das schätzen, was seit Leibl in Deutschland produziert wurde. Um das zu begreifen, muß man die Originale Baums nur erst kennen! Es gibt keinen Maler, dessen Werke so unmöglich in Schwarz-Weiß zu übersetzen wären, wie ihn; besser gäbe man vielleicht gar keine Reproduktionen heraus, da diese nur ein falsches Bild geben. Vielleicht wer-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

den aber auch die „Kenner" heute Baum nicht „erkennen"; sie haben sich gewöhnt, nach verblüffenden Sensationen zu hasten, über die sich problematische Theorien reden lassen. Vielleicht muß erst wieder organisches Denken und gesundes Empfinden seinen Einzug halten: lassen wir eine verbildete Zeit ruhig verkennen, um was es geht: das Werk dieses Malers ist Qualität! Wird es bleiben! Mag sich auch kein Händler und keine Presse Baums angenommen haben, mag auch die Möglichkeitsspanne dieses Mannes nicht weit, der Künstler einseitig Landschafter sein, nichts mehr und nichts weniger: was tut das dem Wert jedes einzelnen seiner Bilder?! Und auf jedes einzelne Kunstwerk für sich kommt es an, auf seine Einmaligkeit, mag das heute auch noch so sehr verkannt werden. Baum arbeitete nicht leichthin. Genialisches Drauflosstreichen war ihm verhaßt. Darin glich er den alten Meistern. Monate brauchte er oft, bis er das fertige Stück signierte. (Nichts entstand im Atelier; alles vor dem Objekt.) Selbst das Aquarell war für ihn ausgeführtes Werk. Studien hätte er nie — genau so wenig wie die Alten — als fertige Kunstwerke ausgegeben. Die handwerksmäßig gediegene Auffassung seines Berufes, der ihm Berufung war, läßt ihn weit sich erheben über so viele heute, denen es lediglich auf die Frische des fixierten Wurfes, auf die Diktion, ankommt und auf möglichst neuartige Erfindung. Baums Bilder sind „fertig". Das, was wir an ihnen als Stil empfinden, ist als Problem unbeabsichtigt, naiv aus der inneren Art Baums heraus so und nicht anders geflossen. Lassen wir den Neunmalklugen den Meister ruhig als rückständig erscheinen. Baum ist nicht überlebt (diesen Begriff gibt es nicht Kunstwerken gegenüber!); so wenig wie Piero della Francesca, wie van Goyen, Ruisdael, Corot und van Gogh, um einige Landschafter zu nennen, die irgendwie mit ihm zu vergleichen sind, und wenn sie noch so sehr von ihm sich unterscheiden. Auch den alten Rembrandt verstand seine Zeit nicht. Das gereicht heute nicht ihm, sondern ihr zur Unehre! Die Zukunft wird Baum als vielleicht den größten Landschafter der meist impressionistisch genannten Epoche erkennen. Nicht nur das, sondern als einen der stärksten Landschafter überhaupt. Auch dann noch, wenn von den vielen, die man heute rühmt, längst keine Rede mehr geht. Wir allerdings sind uns dessen so sicher, daß wir es — sollten wir ruhig darum verlacht werden — heute schon vertreten.

Dr. Harald Busch

Paul Baum. Hessische Landschaft im Juni. Aquarell. 1918



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Silvie Lampe - v. Bennigsen. Selbstporträt

Plastik von Silvie Lampe - v. Bennigsen

Dieser Hinweis gilt einer Münchner Künstlerin, deren Schaffen lange verborgen blieb, weil es nicht nach Öffentlichkeit verlangte. Es steht zwischen den Zeiten und ihren Stilen, aber dennoch als ein lebendiger Ausdruck einer Zeit, die, der zersetzenden Analysen satt, nach dem einen Punkt sucht, aus dem Leben einheitlich gestaltet wird. Weil die reifsten Werke Silvie Lampes von solcher neuen Wegfindung zeugen, sind sie prophetisch. Und weil sich hier eine ausgesprochen plastische Begabung selbständig äußert, ist es an der Zeit, endlich auf sie hinzuweisen.

Aus dem in Ton modellierten Selbstbildnis der Künstlerin (Abb. S. 272) sprechen herbe Gehaltenheit eines starken Temperaments und schweigsam-strenge Verschlossenheit ohne die Härte hochmütiger Absonderung. Es wurde ohne Spiegel gemacht; um so überzeugender ist die formale und psychologische Sicherheit, mit der hier die lebendige Vorstellung eines nach innen schauenden Menschen Gestalt ge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Silvie Lampe - v. Bennigsen

Hl. Rochus mit Engel und Hund

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wann. Hier verrät sich die norddeutsche niedersächsische Abkunft der Künstlerin (*1892). Sie war Akademieschülerin von Richard Engelmann in Weimar (1912—14). Neben dem Rüstzeug exakter Naturbeobachtung scheint Engelmann, der von seinen frühen Rodinstudien zu Hildebrandschen Formproblemen vorgedrungen ist, seiner Schülerin die Fähigkeit zu klarer, reliefartiger Entfaltung der menschlichen Gestalt in der für ihn charakteristischen Formenfülle und -schwere vermittelt zu haben. Das ist in dem „Schreitenden Paar" aus Marmor (Abb. S. 274) erkennbar. Stärker als diese formalen Anklänge an Älteres spürt man aber bereits deutlich die eigene geistige Haltung der Lampeschen Kunst: ihre Symbolhaftigkeit. Das „Schreitende Paar" verkörpert eine Lebenshaltung, die in schweigender Ehrfurcht vor der göttlichen Führung ihren Weg geht, zuchtvoll gehalten und demütig der führenden Stimme sich öffnend. Man kann das religiöse Kunst nennen; aber sie ist frei von jeder dogmatischen Bindung. Sie ist symbolisch, ohne literarischer Allegorisiererei zu verfallen; denn der Sinn der Gruppe ist restlos in bildhaft klar gestalteter Gebärde aufgegangen. Sehr wirksam ist die rhythmische Geschlossenheit der Komposition, die der freiwilligen Einordnung in die ursprüngliche Blockform des Steines verdankt wird.

Diese Verpflichtung dem Material gegenüber ist ein wesentliches Kennzeichen der Lampeschen Kunst. Das Wesensgesetz ihrer Persönlichkeit führte sie

S. Lampe - v. Bennigsen
Schreitendes Paar

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Silvie Lampe - v. Bennigsen. Der tote Dichter Henry v. Heiseler

notwendig vom Marmor zum harten Holz, weil seine innere Struktur, Sprödigkeit und Eckigkeit der eigenwilligen, das Material vergewaltigenden Bearbeitung die stärksten Schranken setzt. Silvie Lampes Scheu vor subjektiver Willkür der formalen Gestaltung aber ist der echte Ausdruck jener schweigenden Demut des Geschöpfes im Angesicht des Schöpfungswunders. Die lebendige, natürliche Gestalt des Stammes oder Blocks regt die Künstlerin zu ihrer „Vision" an, die das in ihm schlummernde „Bild" erschaut. Dieser gilt es hier wie bei anderen Werken zu sichtbarer, währender Gestalt zu helfen. Solcher Dienst an der Schöpfung ist der eigentlich „schöpferische" Vorgang. Das Werk steckte im Block, ehe die Künstlerin an die Arbeit ging; diese aber besteht in seiner Befreiung, dem behutsamen Wegnehmen nur des Allernotwendigsten. Die Blockform ist gewahrt, die Spuren des Werkzeuges bleiben sichtbar. Jede dekorative, anekdotische oder naturalistische Spielerei wird vermieden. Um die ursprüngliche lebendige Kreatürlichkeit des Materials zu wahren, wird nicht angestückt, geleimt, auch nicht bei lebensgroßen Gruppen wie dem „Rochus" (Abb. S. 273). Man mag vor diesem Wanderer mit Hund

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und Engel — einem Bild irdischer Wegfindung und himmlischen Gerichtetseins — durch Einzelheiten an Barlach erinnert werden. Das beweist nur, wie das Materialgesetz auch bei den verschiedensten Temperaturen zu gleichen, notwendigen Lösungen führt. Von „Abhängigkeit" kann hier nicht die Rede sein. Im übrigen zeigt eine Gegenüberstellung dieses Rochus mit dem innerlich verwandten „schreitenden Paare" (Abb. S. 274), daß das Holzwerk die selbständigere, von akademischen Bindungen freiere Leistung ist, wenn auch gewisse Kompositionsprobleme nicht restlos gelöst erscheinen. Holz — je härter um so ausgesprochener — ist das dem Geiste der Künstlerin am tiefsten entsprechende Material.

Das in Ton modellierte Porträt des toten Dichters Henri v. Heiseler (Abb. S. 275) scheint nur für den oberflächlich urteilenden Betrachter durch seine fast erschreckende Realistik aus dem Rahmen der Lampeschen Kunst herauszufallen. Der tiefer Schauende sieht: hier hat die Künstlerin die Gewalt der Schönheit und Größe des Antlitzes am Totenbette so gepackt, daß es wiederum nur demütiger Gehorsam war, der ihr jede Abweichung vom Urbild versagte; es hatte bereits durch die Hand des Todes die Verwandlung und Reinigung der Form erfahren, die sonst die Arbeit des Künstlers schafft.

Was die Kunst Silvie Lampes über den Durchschnitt der zeitgenössischen Produktion hinaushebt, ist ihr prophetischer Sinn. Bildhaft-symbolisch verkünden ihre Werke etwas von schöpferischer Lebensgestaltung, die im selbstlosen Empfangen und schweigenden Dienen wurzelt. „Da alle Dinge in tiefem Schweigen lagen, kam von oben hernieder von dem königlichen Stuhle in mich ein verborgenes Wort" (Meister Eckehardt). Die Kunst Silvie Lampes ist formgewordenes Horchen auf diese Stimme.

Hans Möhle

Unbekannte Werke von Philipp Otto Runge

Im Verlauf meiner Forschung über Runge ist es mir gelungen, nicht weniger als zwanzig Werke im Privatbesitz zu entdecken, von denen ich hier vier in historischer Folge veröffentliche.

Aus Runges reger Entfaltung während der Studienzeit an der Kopenhagener Akademie stammt das abgebildete Selbstbildnis. In diesem Werk vom Ende des Jahres 1799 fassen wir eine Typenlinie, die bis in das 17. Jahrhundert zurückreicht. Schon van Dycks Ikonographie zeigt im Bildnis des Paulus du Pont den Typus, der dann wieder in einem Bildnis des D. Andreae (Hamburger Kunsthalle) und in dem Tochterporträt der Vigée-Lebrun (Uffizien) hervortritt.

Das Rungische Bildnis offenbart in der Kopfhaltung, in dem barocken Kontrapost, in der Lichtführung, im Verhältnis des Kopfes zum Bildgrund und in der malerischen Behandlung des Künstlers Bindung an die Porträtauffassung des 18. Jahrhunderts, d. h. an die französische, die damals Europa beherrscht. Erst durch die Auseinandersetzung der Nationen mit der französischen Porträtkunst entsteht das neue Bildnis um 1800. Die weiß gehöhten Lichter der auf gelbbraunem Papier mit schwarzer Kreide ausgeführten Zeichnung sind für die Zeit typisch und kehren auf den Bildnissen der Franzosen (Greuze, Vigée-Lebrun) wieder. Die Linie hat in dem Bildnis keinen Eigenwert, der Kontur ist weich und gelockert. Das Porträt zeigt feinste Modellierung in Tonstufungen von helleren Strichlagen bis in die tiefschwarzen am Rücken, eine Technik, die dem Zopfstil abgelauscht ist, der Runge so überaus typisch in seinem Lehrer Juel entgegentritt, der seine französische Schulung nicht verleugnet. Individuell ist in der Zeichnung die Haarbehandlung und der unverfälschte Ausdruck; Runge ist schon hier der Mensch ohne Etikette.

In Bestrebungen, sich vom Pathos, der eitlen Pose, von der überspitzten Empfindsamkeit und der Affektiertheit zu befreien, wird Runge von A. Graff in Dresden wesentlich unterstützt (S. 123, 4. IV. 1802)[1]. Die abgebildeten Studien (zum Elternbildnis), der Vater und die Mutter des Künstlers, zeigen uns Runges neues Porträtideal. Die Kreidetechnik hat er trotz des malerischen Charakters beibehalten, doch ist jetzt das Malerische in den Umriß eingefangen, der trotz der schlechten Erhaltung der Blätter überall hervortritt.

Der Künstler erstrebt in diesen Zeichnungen die einfache Wiedergabe der Eltern. Sie werden nicht zurechtgestutzt, sondern erhalten gerade durch die schlichte Darstellung, durch den Ausdruck einen Zug zur Monumentalität. Die plastische Formung ist besonders beim Vater zu fassen, aber dennoch werden die plastischen Einzelheiten durch ein malerisches Spiel von Licht und Schatten zur Einheit verbunden. Schon in diesen Studien begegnet uns die Entschlossenheit des plastischen Formgedankens in malerischer Innenmodellierung, nicht auf Kosten des Malerischen. Eine unerbittliche Strenge der Linienführung und der Verkürzung tritt uns im Bildnis des Vaters entgegen.

Auf dem Spitzenrand der Haube im Porträt der Mutter bricht sich Runges Sinn für das Ornamen-

---

[1]) Hinterlassene Schriften Runges, 1840.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Philipp Otto Runge. Selbstbildnis des Künstlers

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Philipp Otto Runge

Der Vater des Künstlers. Studie

Verbindung der Person mit der Landschaft ist Runge durch die erhöhte Stellung der Nichte auf einer Rampe gelungen.

Der Rasen erstreckt sich in rhythmischem Wechsel von Hell und Dunkel in die Tiefe. Die Landschaft bezeugt die Anlehnung an die niederländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts mit den beleuchteten und beschatteten Horizontalstreifen der Mittelgasse. Ebenfalls ist der Wolkenbau niederländisch gesehen, erreicht aber keineswegs die Feinheit der Niederländer. Der schmutzig-blaue Himmel mit braun-grauen Wolken hellt sich im Hintergrunde auf. Die Landschaft hat hier keinen Symbolwert. Die Farbgebung des Bildes ist unerfreulich, vielleicht durch die Auftraggeberin, vielleicht durch Runges Abneigung gegen solche Porträts nach der Vollendung des Elternbildnisses bedingt. Die Haltung der Nichte ist hölzern, gesucht. Sollte hier

tale im Monumentalen Bahn, aber nie bringt er das Ornamentale an sich im Porträt, nie erlangt es Selbstzweck, sondern wird stets der Gesamtidee untergeordnet. Nachdem Runge das Elternbildnis vollendet hat, schreibt er: „... mir geht auch eine Freude auf, wenn ich mir vorstelle, daß ich nun auf einige Zeit vom Porträt erlöset bin. Ich will mich nicht wieder damit abgeben, so Bildnisse in ganzer Figur zu malen, es ist doch unzweckmäßig, wenigstens für meine Wirksamkeit. Bloße Köpfe oder Brustbilder zu malen, würde oft sehr zur Sache gehören." (23. IX. 1806. I, S. 366.)

Nach dieser Äußerung wundert uns, daß Runge dennoch ein Kniestück kurz nach der Vollendung des Elternbildnisses gefertigt hat, es ist das Porträt der Wilhelmine Hellwig, vermählte Langermann, von 1807. Eine Studienzeichnung ist auf der Rückseite eines Blattes zum Morgen erhalten[1]). Die

[1]) G. Pauli, Ph. O. Runges Zeichnungen. Berlin 1916, Nr. 68.

Philipp Otto Runge

Die Mutter des Künstlers. Studie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Philipp Otto Runge. Freifrau von Langermann

eine Erinnerung an das Graffsche Bildnis der Elise von der Recke (Berlin) mitspielen? In der Härte der Modellierung kann man den Klassizismus wahrnehmen, doch spricht die tintige Farbgebung gegen das klassizistische Schönheitsempfinden. Klassizismus und Romantik stehen in schreiender Dissonanz nebeneinander. Innerer und äußerer Kontur sind nicht vereint. Die Landschaft und die klassizistisch empfundene Stellung der Dargestellten stehen, da sie aus zwei entgegengesetzten Stilströmungen erwachsen sind und nicht zum inneren Ausgleich gebracht werden, unvermittelt nebeneinander.
Mehr und mehr gewinnt die realistische Darstellung an Kraft und Reichtum. Das Geistige hat Runge allein auf den Gesichtsausdruck festgelegt. Der Sinn für den Kern des Menschen in schlichter Repräsentation macht sich langsam geltend. Die Demonstration in der Art des 18. Jahrhunderts ist überwunden. Von der malerischen Auffassung führt der Weg zum festen Porträtumriß. Für Runge ist die Seele die Offenbarung des Ewig-Unendlichen im Fleisch. Der Mensch ist als Träger des Göttlichen schön, er ist die Einheit von Körper und Geist[1]). Gerade die Polarität der inneren und äußeren Beziehung im Menschen gibt den Rungischen Porträts die Einheit und Ruhe in der Mannigfaltigkeit des Dargestellten. Jedes Individuum ist einmalig, umschließt in der Welt eine Welt für sich, ist eine Sonderexistenz und steht unmittelbar zu Gott. In

[1]) Beachte die Ausführung in meiner Monographie: „Ph. O. Runge, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Klassizismus und der Romantik", die demnächst erscheint.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Runges Persönlichkeitsbegriff schwingt stets das religiöse Moment mit. Der humanistische Persönlichkeitsbegriff der italienischen Renaissance mag hier nachklingen[1]), aber dennoch geht Runge über ihn hinaus, indem er den scharfen Gegensatz zwischen Natur und Geist nicht kennt; die freie Entscheidung des Menschen über seine Handlung nicht vom Menschen allein, sondern auch von Gott mitbestimmt sein läßt. Der Mensch ist den Romantikern eine belebte Polarität von Freiheit und Unsterblichkeit; aber stets mit der Bezogenheit auf Gott. Ein subjektiv individuelles Porträt ist hier gemeistert, nie ein objektiv individuelles im Sinne der Renaissance. Der Renaissancekünstler[1]) versucht seine Phantasie über die Erkenntnis der Naturnotwendigkeit zu klären, sie zu objektivieren, Runge gestaltete das Porträt zur Darlegung seiner subjektiven Ansicht über den Menschen. Der Kopf des Vaters ist die Repräsentation der Zeit, aber nicht auf Kosten der individuellen Form, des individuellen Ausdrucks. Totalität und Individualität vereinigen sich hier.

Runge hat im Porträt stark mit den seelischen Werten gerechnet, die er durch die kontinuierlich ablaufende Innenmodellierung erlangt, aber dennoch hat er bei diesem Ideal nie die äußere Form mißachtet, ihren ornamentalen Zug verneint. Das Individuum als solches bleibt mit Vorzügen und Mängeln gestaltungsberechtigt. Trotzdem liegt eine Spannweite zwischen der realen Welt und dem künstlerischen Werk, zwischen dem Porträt und dem Beschauer. Wir beharren stets in einer inneren Distanz zum Porträtierten, nie erraten wir dessen letzte Geheimnisse. Das Wirken der inneren Distanz erhebt den Porträtierten über das Alltägliche, durch die Gestaltung sind die Bildnisse aus dem Nebeneinander herausgelöst und zum künstlerischen und individuellen Ausdruck von erhabener innerer Distanz zum Alltag und damit zum Beschauer geworden.

Runge versucht ohne Pendanterie das Wesenhafte des Menschen in schlichter Repräsentation festzuhalten und erlangt hierdurch einen neuen Typus. Gerade im Porträt ist Runge der Neuschöpfer, hier greift er über die Zeit hinweg und wird der Wegweiser für das Porträt der Biedermeierzeit.

Die Treue und die Überzeugung „von dem unendlich fortschreitenden Vermögen des menschlichen Geistes“ und der Glaube, „daß Gott über alle Zeit und unabhängig von der Zeit die Seele berührt, die ein Einfluß von ihm selbst ist“, beseelt die Dargestellten und den Künstler. Dr. Otto Böttcher

[1]) E. Cassirer: Individuum und Kosmos, Leipzig 1927.

Über Porträtplastik

(Fortsetzung aus dem letzten Heft)

Die intuitiv gefundene Form hat nicht nur der Künstler mit seiner ganzen Kraft vor sich zu verantworten, er muß sie auch vielfach gegen das Verständnis der Menschen durchsetzen. Ich habe oft bemerkt, daß diese Form, da sie Umsetzung in Plastik ist, also intensivere Formung, als das menschliche Objekt sie besitzt, bei dem Porträtierten und seinen Freunden auf Widerstände stieß. Ich glaube, daß in jeder Porträtplastik der Ewigkeitsgedanke enthalten sein muß; daß also dieses Stück festgehaltenen Lebens einer stärkeren Formumsetzung, also einer Steigerung (Intensivierung, aber nicht Verzerrung!) der Naturformen bedarf. In jedem Porträtierten, gleichgültig welcher geistigen Einstellung, ist aber der kindliche und schöne Wunsch, ähnlich zu sein. Wenn nun der Künstler seiner Formgebung nicht vollkommen sicher ist, schwankt er und findet den naturalistischen Ausgleich.

Ich glaube — da ich schon über das Thema „ähnlich“ gesprochen habe —, daß eine stark synthetische Plastik, die eine selbstverständliche, künstlerische Form hat, auch bei fremden Leuten, d. h. auch bei Leuten, die den Porträtierten nicht kennen, den Eindruck von Ähnlichkeit erweckt. Mir geht es wenigstens so, daß ich z. B. bei einem römischen Porträtkopf, einer Donatello-Porträtplastik oder bei einer Rodinbüste den Eindruck habe, daß sie vollkommen ähnlich gewesen sein müssen.

Der größte Vorzug einer Porträtplastik liegt aber darin, daß sie auch abseits von der Ähnlichkeit vor allem eine gute Plastik, daß die Form groß und einfach ist, monumental im geistigen Sinne, da sie den Ewigkeitsgedanken in sich tragen muß.

Die Durchführung muß das Organische (wie Hören, Riechen, Sehen) zum Ausdruck bringen und die subtilsten, individuell intimen Schwingungen in plastischer Form zeigen. Dies mit der großen Form in Einklang zu bringen, erfordert bei mir eine große Anzahl von Sitzungen. Glücklich bin ich erst, wenn möglichst viele dieser intimen Wirkungen im Kopf enthalten und durch große Form in Ruhe gebunden sind. Hier ist ein erstaunliches Resultat in wechselndem Lichteinfall zu beobachten: die Plastik lebt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Obwohl die große Formung plastischen Gesetzen entspringt, die ewig sind, wird doch die Plastik, da sie eben einen heutigen Menschen zeigt und von einem heutigen Künstler geschaffen ist, zeitgebunden sein. Gute Porträtplastiken wirken nie veraltet. Würden sie nur im akademischen Sinne ähnlich sein, könnten sie leicht eines breiteren Interesses heute und für die Zukunft verlustig gehen.
Dieser Ewigkeitsgedanke, daß die Bronze-Plastik länger besteht als der Dargestellte, treibt mich zur Anspannung aller Kräfte. Welche Verantwortung! In diesem Sinne ist es schwer zu genügen.
Dieser große Gedanke ist aus früheren Porträtplastiken öfter herauszusehen als

aus heutigen. Das hängt mit der größeren Religiosität früherer Zeiten zusammen. Dieser Gedanke war es aber auch, der zu Porträtaufträgen führte.
Ein Argument (das, wie ich glaube, sehr charakteristisch für die heutige Zeit ist) wird mir oft entgegengehalten, um die Abneigung, sich plastisch porträtieren zu lassen, zu begründen: Es ist die Angst davor, sich für die Ewigkeit festgehalten zu sehen und dadurch an die Vergänglichkeit und somit an den Tod erinnert zu werden.

Georg Ehrlich

Julius Seidler. Merkur. Kleinbronze

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Oskar Laske. Der Hallstätter See

Österreichische Maler im Salzkammergut

Die Wiener Meister des Vormärz haben die Landschaft der österreichischen Alpen für die Malerei entdeckt. Vor allem war es das Salzkammergut, das sie anzog. Sie suchten in der Natur die Idylle. Hier fanden sie die Erfüllung, ein Bergland, dessen Gipfelkette den wirksamsten Hintergrund für die liebenswürdige Kleinwelt des Bauernlebens abgab. Eingebettet im Gebirge liegen die heiteren Seen, in denen sich die Kirchtürme der Uferdörfer spiegeln. Fischerkähne treiben auf dem Wasser. Alle Hänge sind bewaldet, fette Wiesen decken die Talmulden. Das bestimmt die farbige Haltung. Grün beherrscht das Blickfeld, soweit die Erde reicht. Darüber spannt sich ein sehr heller, sehr durchsichtiger Himmel, also eine Fläche von reinem Blau. Dieser Farbklang: Grün und Blau, widersetzt sich dem impressionistischen Sehen. Um so mehr kam er der Auffassung eines Kunstkreises entgegen, der auf das Nebeneinander kalter Lokalfarben eingestellt war. Waldmüller prägte den Bildtypus der Salzkammergut-Landschaft, der sich — mit einer gewissen Wandlung nach dem Tonigen der braunen Skala hin — noch jahrzehntelang behauptet hat. Selbst Rudolf von Alt hat bei aller malerischen Auflockerung im Detail noch daran festgehalten. Erst mit Gustav Klimts eigenwillig dekorativem Pointillismus kam die Zäsur. Die neue Generation, mehr oder weniger impressionistisch gesinnt, suchte anderswo ihre Themen.

Als dann Anton Faistauer, der allzufrüh gestorbene große Salzburger Maler, wieder an die heimatlichen Motive herantrat, sah er sie mit den Augen eines Barockmenschen, der durch die Schule Cézannes gegangen war. Damit brach er einer neuen Problemstellung Bahn. Die Aufgabe lag nun so: die Kunsttradition des Salzburgischen Landes sollte zum tra-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

genden Element modernen, weltgültigen Kunstschaffens werden. Dazu bedurfte es einer Einfühlung, die sich nicht mit Reiseeindrücken zufrieden gab, sondern in den Kern der Sache drang. Äußere und innere Voraussetzungen haben seitdem zusammengewirkt, um der Entwicklung eine solche Richtung zu geben. Die Krise des Weltverkehrs verweist den Künstler auf einen engeren Rahmen als früher. Der Lebensraum, in den er von Geburt und Schicksal gestellt ist, gewinnt für ihn entscheidende Bedeutung. Dazu kommt die wachsende Verinnerlichung einer Künstlergeneration, die in der Abwehr der Mechanisierung auf ihre eigensten seelischen Kräfte zurückgreift. Die Formanschauung der nachimpressionistischen Ära weckte überdies den Sinn für die „linearen" und „plastischen" Werte der Gebirgslandschaft.

In den letztvergangenen Jahren hat sich nun eine neue Schule österreichischer Landschaftsmalerei herausgebildet, die mit Bewußtsein da anknüpft, wo die Altwiener Malerei gestanden hat. Das Salzkammergut ist wieder zum Sammelpunkt der Maler geworden. Vor allem am Wolfgangsee und in Alt-Aussee haben sich kleine Kolonien gebildet, zwanglos, wie sie aus Weggenossenschaft entstehen. Eine Gruppe hat sich in Zinkenbach, einem Dorf gegenüber dem Ort St. Wolfgang selbst, für den Sommer angesiedelt. Der Führer — wenn man das etwas zu feierliche Wort hier gebrauchen darf — ist Ferdinand Kitt. Man kennt seine starken figuralen Kompositionen, die immer etwas vom Stil des Fresko an sich haben. Am Wolfgangsee, in unmittelbarer Berührung mit der Natur, entwickelt er eine Freiheit der Empfindung und des Vortrages, die vor allem in einer Serie von Aquarellen aufs glücklichste zum Ausdruck kommt, aber auch seiner Ölmalerei die wertvollsten Impulse gegeben hat. Die Formen sind groß und einfach gesehen, die Farben stehen ungebrochen und strahlend beieinander. Außer Kitt ist zunächst Ernst Huber zu nennen, der Schöpfer so vieler gemalter Idyllen, auf denen bunte Figürchen anmutig ihr Wesen treiben. Er sieht die Natur „kleinteiliger". Astwerk und Dächer, Durchblicke und Überschneidungen fesseln ihn. Er erzählt mit Pinsel und Farbe,

Oskar Laske. Vom Weg nach Ober-Tressen (Aussee)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ernst Huber. Salzkammergut-Landschaft

aber er erzählt keine Geschichten, sondern er erzählt gewissermaßen die Landschaft selbst, wie sein Landsmann Adalbert Stifter es mit Worten getan hat. Auf ihn paßt der Begriff der „paysage intime" wie auf wenige seiner Zeitgenossen. Anschließend sei Franz von Zülows gedacht, eines Malers, dessen Weg von von dekorativem Primitivismus mehr und mehr zur reinen Malerei geführt hat. Seine Aquarelle verraten ungewöhnliches graphisches Stilgefühl. Seine Ölbilder sind zügig und temperamentvoll hingeschrieben, oder, besser gesagt, gemauert. Die Farbe schichtet sich zu festen Lagen, stellenweise von dunkleren Konturen zusammengehalten. Man spürt die Frische des ersten Wurfes.

Wieder anders reagiert Georg Ehrlich, der Plastiker und Graphiker, auf die Landschaft des Salzkammergutes. Er fühlt sich in die Melancholie der Regentage ein. Auf seinen Aquarellen sind die Bergspitzen verschleiert. Feuchte Luft liegt schwer auf Hütten und Gebüsch. Seine Gattin, die Malerin Bettina Bauer, und ihre Kollegin Liesl Salzer haben ebenfalls in Zinkenbach gearbeitet. Besonders interessante Bilder hat Ernst August von Mandelsloh letzthin am Wolfgangsee gemalt. Dieser Österreicher, der erst in reiferen Jahren den Weg zur Malerei gefunden hat, lebt sonst in Gmunden. Er ist allmählich ganz in die Atmosphäre seines Gebirges hineingewachsen. Mit Pastell, gelegentlich mit Aquarell, seltener mit Öl, gibt er sich Rechenschaft von der Umwelt: exakt, minutiös, fanatisch ehrlich und dabei den heimlichen Atem des Bodens wie mit einer Wünschelrute erspürend.

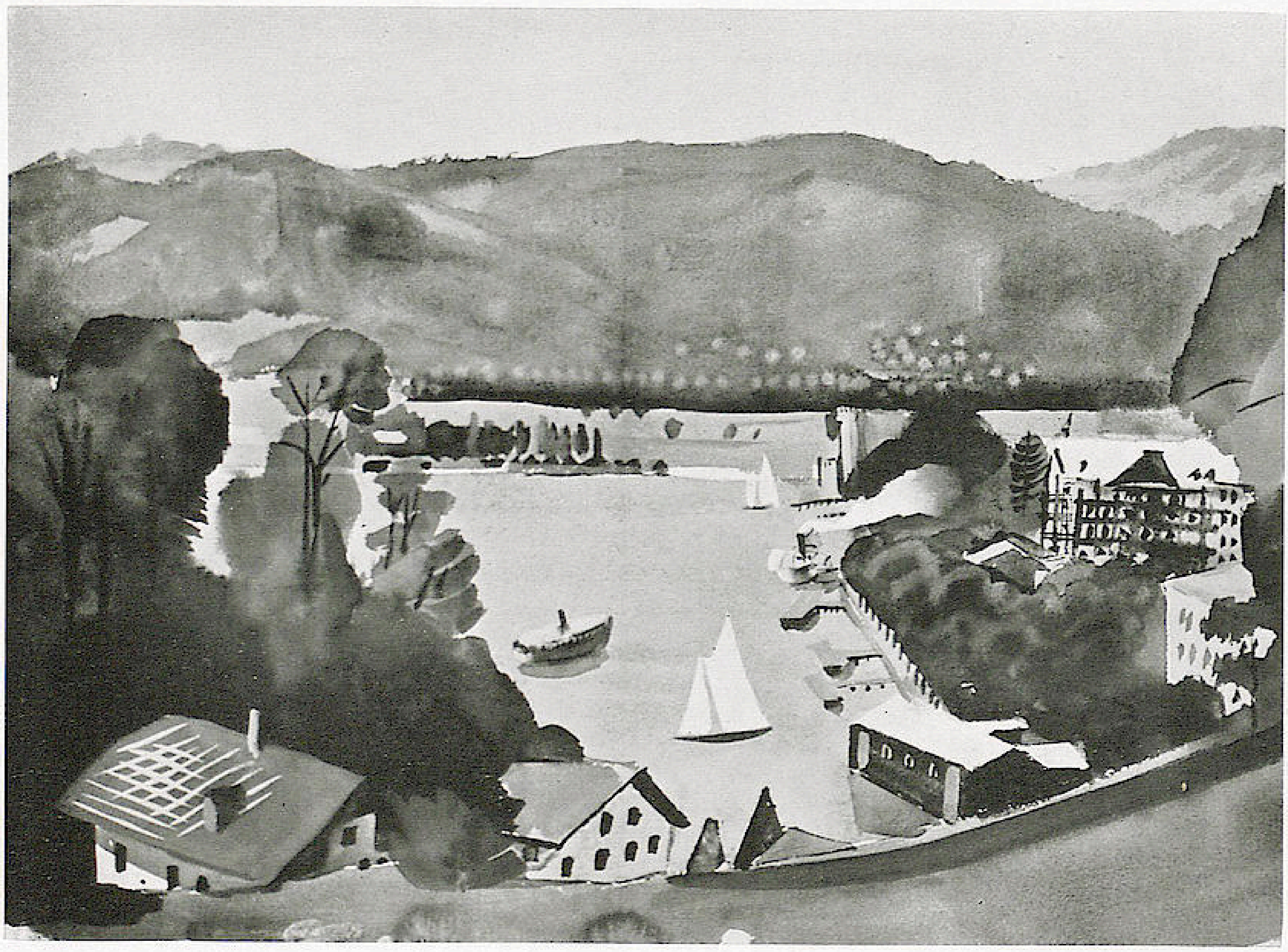
Alt-Aussee ist romantischer als der Wolfgangsee. Die Vegetation ist karger. Zackige Felsen begrenzen die Sicht. Unter den Malern, die sich mit der Landschaft von Alt-Aussee auseinandergesetzt haben, nimmt Oskar Laske eine Sonderstellung ein. Sein illustratives Talent schien bisher die wimmelnde Menge eines Marktes, einer Kirchweih oder einer Prozession zu brauchen, um sich einen Freiraum recht anzueignen. In der Stille von Alt-Aussee hat er neue Möglichkeiten gefunden. Er erlebt das Spiel der wechselnden Lichter unter dem von Wolken durchzogenen Himmel, er gestaltet mit echtem Gefühl die Physiognomie der Erde, das Auf und Ab der Bodenwellen, die Einsamkeit der Straße, die sich in leisen Bogen durch die Täler zieht. Gleichzeitig hat Franz Lerch die gleiche Landschaft durch sein — ganz und gar andersartiges — Temperament gesehen. Verhalten, scheu, spröde bildet er ein Stück

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Erich Wagner. Landungssteg

E. A. von Mandelsloh. Blick auf St. Gilgen am Wolfgangsee

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ferdinand Kitt. Bucht am Wolfgangsee. Aquarell

Wald, eine Reihe von Dorfhäusern nach. Die Farben sind gedämpft. Die Linien einfach gezogen. Über allem liegt die wohltuende Ruhe der Hochgebirgswelt. Auch der Grazer Maler Graf Alfred Wickenburg hat den Herbst 1932 in Alt-Aussee verbracht. Seine Fähigkeit, das Naturerlebnis zu einer surrealen Formel zu binden, fand für die neuen Themen neue Lösungen. Seine stilstrenge Kunstsprache verinnerlicht sich. Sie gewinnt Melodie.
Abseits der beiden Sammelpunkte Zinkenbach und Alt-Aussee hat Felix Albrecht Harta am Wallersee stimmungsstarke Aquarelle und Ölbilder von klarem Bau und klug abgewogener Farbigkeit gemalt. Die Unberührtheit der Landschaft spricht darin vernehmlich und überzeugend zum Betrachter. Weiterhin wäre zu erwähnen, daß am Grundlsee Erwin Lang und Leo Delitz, zwei Stilisten von nobler Haltung und innerer Kultur, gearbeitet haben. Im Salzkammergut sind schließlich auch mehrere Bilder von Erich Wagner entstanden, die sich etwas abseits von dem Entwicklungsgang der übrigen österreichischen Landschaftsmalerei halten, aber gerade derzeit eine nicht zu unterschätzende Bedeutung gewinnen. Erich Wagner steht von allen Wiener Malern der Gegenwart nach Anlage und Ausdrucksform der Altwiener Malerei am nächsten. Auf beschränktestem Format gibt er ein Höchstmaß an Beobachtung. Sein Vortrag ist von der Andacht für das charaktervolle Detail getragen. Er vertritt eine handwerkliche und geistige Überlieferung, die jahrzehntelang verschüttet schien, um uns heute nur desto lebendiger zu berühren. Dr. Wolfgang Born

Künstlerworte

Als die beiden Pole aller gesunden Kunst kann man die himmlische und die irdische Heimat bezeichnen. In die erstere senkt sie ihre Wurzeln, nach der andern erhebt sie sich und gipfelt in ihr. In diesem Geiste und in der ihm entsprechenden Form wird die Kunst stets lebendig wirksam sein.

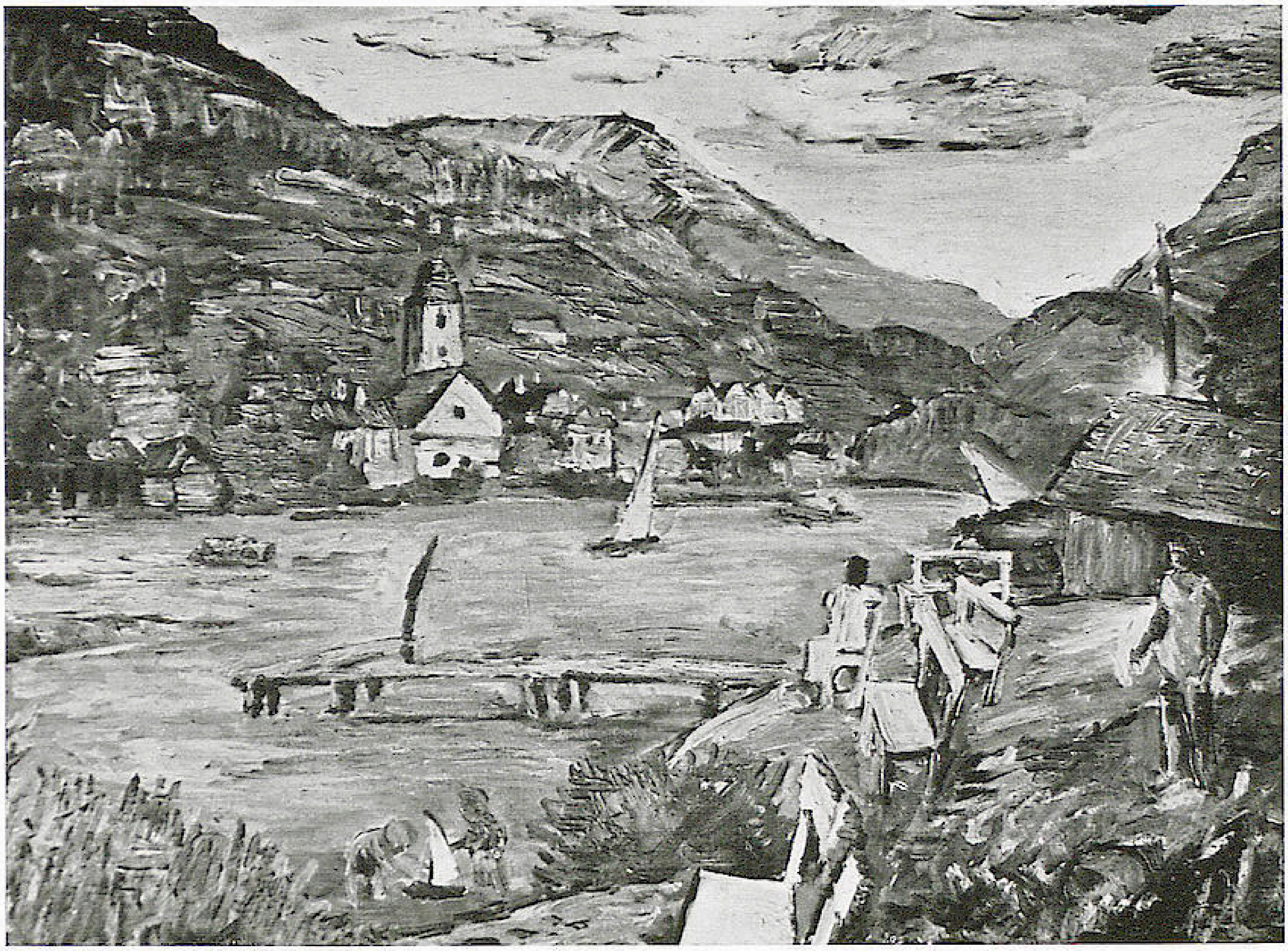
Ludwig Richter

*

Realismus ist die leichteste Kunstart und kennzeichnet stets den Verfall. Wenn die Kunst das Leben nur kopiert, dann brauchen wir sie nicht. Feuerbach

*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Franz von Zülow. St. Wolfgang, von Zinkenbach aus gesehen

Von der künstlerischen Freiheit. Kann und darf der Künstler frei sein?

Vor kurzem brachte der F. Bruckmann Verlag ein Buch über den Grieser Altar des Michael Pacher heraus. Ein selten schönes Buch. Aurel Schwabik schrieb es. Das Buch bezaubert durch seine Abbildungen, weckt durch seinen sachlichen einläßlichen Text die Fühlfähigkeit des Lesers, öffnet selbst dem kunstungeübten Auge des Laien die glanzvolle Schönheit des vielfigurigen Altarbildwerkes mühelos. Was aber mein Erstaunen in erster Linie erregte, waren nicht die köstlichen Abbildungen, nicht der klare sachlich analysierende Text, sondern der Kontraktbrief war es über den Altar, der Vertrag zwischen Stifter und Meister, das Übereinkommen zwischen den biederen Weinbauern und dem weit gerühmten Künstler. Dieser Kontrakt hat mich seltsam berührt, denn er enthält nicht nur die Vereinbarungen über den Termin der Fertigstellung und über den Preis, nein — auch genaueste Vorschriften für den Aufbau des Altares und selbst für dessen malerische Ausstattung, damit „er verwendbar, wertvoll und ganz tauglich gemacht werde . . .“

Merkwürdig. So etwas hat es einmal gegeben. Die Tatsache nämlich, daß ein Laie dem Künstler Anordnungen machte und der Künstler sich mit diesen identifizierte. Ob ein solcher Vertrag wohl heute denkbar wäre? Für den selbstbewußten Künstler heißt heute Künstler sein — frei sein. Frei-sein von jedem Zwang und jedem Abhängigkeitsverhältnis. Frei-sein von allen ethischen, sozialen und nationalen Bindungen; Losgelöstsein auch aus aller Tradition im Gestalterischen, aus aller Erfahrung im Technischen, im Handwerk.
Heißt aber ein solches Verstehen von künstlerischer Freiheit nicht ein grobes Mißverstehen? Die lebendige Verbindung zwischen Kunst und Publikum ist seither zerstört. Es läuft ein Riß seit jenen Tagen zwischen der Kunst und der Öffentlichkeit, ein Riß, der sich namentlich während der letzten zwei Generationen vertieft, verbreitert, verlängert hat. Dabei ist in dem modernen Menschen nicht weniger Hingabebedürfnis an die Kunst als früher. Vielleicht ist die Sehnsucht danach heute sogar noch intensiver, le-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

bendiger, aber — es fehlt das Objekt, an dem er seine Hingabe betätigen kann. Ein tragischer Zustand — zumal daran der Künstler die Schuld trägt. Denn nun steht auch er allein, allein inmitten seiner sinnlosen Sinnfälligkeit. Ist aber das Dasein, die Existenz von Künstlern wirklich der Kunst letzter Daseinssinn?

Kann die Kunst im absoluten Sinn überhaupt frei sein? Mit Leidenschaft ist um diese Freiheit gerungen worden. Die Freiheit sei das höchste Gesetz der Kunst. Das Genie lasse sich nicht binden, es bindet nur sich selber. Es arbeite zweckfrei, lebe einer zwecklosen Zweckmäßigkeit und nur diese Zweckfreiheit gebe ihm Freiheitsgefühl überhaupt . . .

Doch absolut, selbstherrlich ist Gott allein. Die Welt aber und das Leben auf der Erde sind zweckgebunden. Alle Einrichtungen der Natur stellen einen sinnvollen Kosmos dar. Auch der Mensch steht innerhalb von Ordnungen. „Diktatorische Gesetze des Geistes, des Lebens, der Gesellschaft regeln sein Dasein. Diese Gesetze gelten in unserm menschlichen Denken und Wollen, in unserm Lieben und Schaffen. Es sind die Gesetze unseres geistigen Lebens und unserer Kultur. Es sind die Gesetze unseres persönlichen Selbstseins und unserer Gemeinschaft, unseres persönlichen Zusammenseins mit Gott und allen seinen Kreaturen. Es sind die Gebote der Vernunft und die Gesetze des Herzens, die Gebote der Wahrhaftigkeit, Gerechtigkeit und Liebe.“ (Lippert, Gesetz und Liebe.) Sie gelten auch für die Kunst. Denn Kunst ist aus dem Menschen und ist durch den Menschen, und Kunst ist bedingt durch das menschliche Dasein, durch sein Leib-Seele-Dasein und im tieferen Sinne durch die metaphysische, die jenseitswirkliche Letztheit seines Seins überhaupt. Es gibt also auch Gebote in der Kunst. Ungeschriebene Gesetze, an denen wir Wesentliches nicht ändern können, die wir erfüllen müssen, soll auch die Kunst ihren letzten Sinn erfüllen. Ideale und Vollkommenheitsgrade gibt es auch in der Kunst wie es eine Wertskala gibt unserer geistigen Gefühls- und unserer sinnlichen Empfindungswerte.

„Kunst führt zu ästhetischem Erleben, aber sie lebt nicht aus ästhetischem Verhalten, sondern sie lebt aus Inhalt, aus Not und Trieb, aus Kampf und Schicksal.“

Doch vorerst eine Zwischenfrage: war der Künstler, der so ungestüm seine Freiheit betonte, der uns das Schauspiel eines absoluten Kunstgeschehens, einer Kunst, befreit von allen unkünstlerischen Belangen, bot, wirklich frei? Wohl hatte er alles Urzeugerische des Instinktes, alle Unmittelbarkeit des sinnlichen Erlebens, die selbstverständlichen Voraussetzungen aller natürlich gewachsenen Kunst, negiert. Aber war die Tyrannei des Rein-Ästhetischen, die Tyrannei des Evangeliums der künstlerischen Selbstherrlichkeit nicht grausamer? War er, der so selbstherrlich zu herrschen glaubte, nun nicht erst recht ein bedauernswerter Gehetzter? Gehetzt von Form zu Form, von Programm zu Programm. Nur — weil es keine andere Maßstäblichkeit mehr für die Kunst gab als den subjektiven Geschmack.

Kunst aber ist nicht leeres Ergötzen. Kunst ist eine sinnlich-geistige Schöpfung, die den ganzen Menschen sinnlich-geistig-seelisch erfaßt. Kunst ist eine Selbsterleuchtung von Daseinsgefühlen und Lebensfragen. Eine Ansprecherin unserer Lebenswirklichkeiten, eine Ordnerin unseres Daseins. Sie hat eine soziologische und kulturelle Funktion zu erfüllen, also darf es auch keine Selbstherrlichkeit der Kunst im absoluten Sinne geben, wenn die Kunst sich nicht selber aufgeben will in ihrer tieferen Wesenhaftigkeit einer letzten Sinnesdeutung.

Wie sollte auch der ästhetische Mensch Träger unseres heutigen schweren Geschickes sein? Der ästhetisch Lebende, „der die Werte des Schönen, der Kunst, der Phantasie nicht nur objektiv für die höchsten hält, sondern auch subjektiv den Schwerpunkt des Lebens in verfeinerten künstlerischen Empfindungen hat, dergestalt, daß diese das ganze individuelle Leben der Person, die ganze Farbe und Eigenart ihrer seelischen Struktur entscheidend bestimmen, so daß daneben etwa ein politischer Wille, eine Leidenschaft der Erkenntnis, ein Drang zu ethischer Verwirklichung sich nicht recht zu entwickeln vermögen . . .“

Das Band zum Übersinnlichen wieder zu knüpfen, hat sich die Jugend als Aufgabe gestellt. Zu knüpfen jene lebendige Verbindung zwischen Künstler und Publikum, damit sie beide, Künstler und Öffentlichkeit, hingeführt werden zu einer sinnvollen Sinnfälligkeit, die der Ausdruck ist für die neu erwachende Religiosität unseres Schauens und Trachtens. Auch der Künstler will wieder, eins mit dem neuen deutschen Fühlen und Aufbegehren, das unser Volk mächtig erfaßt hat, mitarbeiten an der sittlichen, moralischen und staatsformenden Aufgabe der Volksbildung. Und so bitter es für einige sein mag, wir werden in Zukunft — vorläufig wenigstens — von manchen Dingen, und seien sie noch so verführerisch, noch so mächtig, absehen müssen, um zu einem noch Mächtigeren, noch Vollkommeneren zu gelangen — zu einem Symbol des Menschlichen. Kunst muß wieder auch eine moralische Angelegenheit werden.

Bedeutet nun solches Streben vielleicht eine Beschneidung, eine Einengung der künstlerischen Freiheit? Bestimmt nicht! Vorausgesetzt, daß der Künstler seinen tieferen Sinn erkannt hat. Aber eine Rückführung bedeutet dieses Streben, eine Rückführung aus einem Überspannungsprozeß zum wahren Sinn des künstlerischen Daseins, zu einer Sinngebung eines künstlerischen Seins.

So bedeutet Kunst Freiheit und Bindung, Trieb und Gesetz zugleich. Bedeutet Kunst — das Wahre aus dem Rohstoff des Schönen! Ein flüchtiger Blick auf die ganz Großen der Vergangenheit sagt eindeutig, was wir meinen. Das meinen wir: nicht nur tauglich und verwendbar soll die Kunst sein — sondern auch wertvoll. Wertvoll nicht nur als sinnliche, nein auch als geistige Äußerung. Dann werden wir vielleicht auch wieder einmal die klassischen Höhen eines Albrecht Dürer und eines Michael Pacher erklimmen.

Dr. Bruno Kroll

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Walther Teutsch. Am Fenster

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Walther Teutsch. Die Schwemme

Zu den Bildern von Walther Teutsch

Der Maler Teutsch stammt aus dem Burgenlande, aus Kronstadt in Siebenbürgen. Man weiß, daß die Deutschen der Grenzländer und der Enklaven im Ausland die Stammesmerkmale meist schärfer ausprägen als die im Mutterland geborgenen, und man weiß ferner, daß die Deutschen sich so lange gegen ihre Künstler zu sträuben pflegen, bis sie weiße Haare haben oder tot sind. Da Teutsch nächstens fünfzig Jahre alt wird, sollte man beginnen, seine Bilder anzusehen.

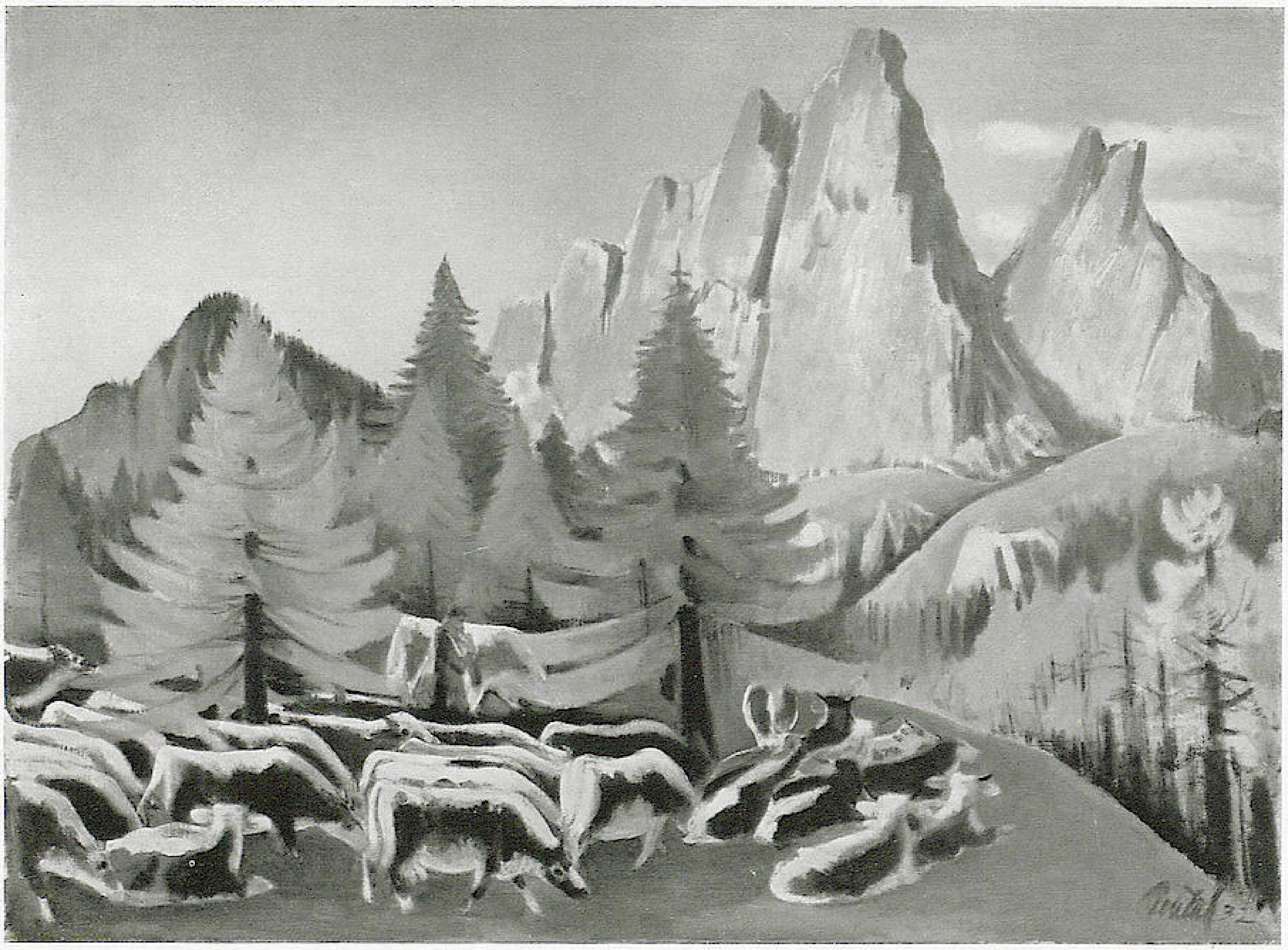
Seine frühesten Münchner Bilder entstanden in einer Zeit, in der die künstlerische Produktion im reichen Deutschland sehr in die Breite ging und der Ruf nach „Qualität" allerlei Organisationen und Kunstmärkte ins Leben rief.

Qualität ist ein Ausdruck aus dem Kramladen, der der Kunst recht schlecht zu Gesicht steht. Und gute Malerei kann nur Forderung sein, wenn es viele schlechte Bilder gibt. Immerhin hatte man damals noch bestimmte Vorstellungen von guter Malerei, die uns heute fehlen und fehlen müssen. Es ist so: die Malerei ist auf dem Rückzug in früher verlassene Stellungen, ja in die Ausgangsstellung, und jeder Künstler muß auf seine Art sich zu ihr durchschlagen. Zunächst rettet die Kraft seiner Fäuste nur ihn allein, ist die Stellung erreicht und neu ausgebaut, wird sie vielen Schutz und Halt geben. Auch dann wird es gute und schlechte Kunst geben, aber man wird sie wohl nicht mit so schneidermäßigen Ausdrücken charakterisieren.

Teutschs „Am Fenster" kann man in diese Rubrik „Qualitätsmalerei" bringen, die sorgfältige Art der Tongebung etwa im Weiß, die Modellierung des Kopfes, auch der wirkungsvolle Kontrast mit dem vertieften Grund gehören dahin. Das Bild hat eine Teutsch bezeichnende Note, aber es ist schwer, sie aufzuzeigen; erst die späteren Bilder geben den vollen Klang. Man kann das Ziel jetzt, nach etwa zwanzig Jahren, auch in den älteren Bildern erkennen, wenn es auch naturgemäß nur verschleiert gefühlt und vorsichtig angegangen wurde: Festigung, ja Isolierung der Formen, Verzicht auf die Wirkungen von starken Tonkontrasten. Farbe statt Ton, vor allem aber eine in der Fläche ausgewogene Komposition.

Flächenbilder waren die erste Reaktion auf die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Walther Teutsch. Dolomitenlandschaft

Raumillusion der Impressionisten. Die Linie, der Umriß sollte die Rolle der Form im klassischen Bild übernehmen. Man kennt dieses abgekürzte Verfahren, ein Bild zu machen, aus vielen Expressionen und sieht, wie es heute in der sogenannten abstrakten Malerei sich totläuft. Die Katze, die nach ihrem Schwanze hascht, statt Mäuse zu fangen. Aber man sieht auch bei Teutschs Bildern, wie heilsam und bildend eine gewisse Beschränkung auf die Fläche sein kann, wenn sie nicht Selbstzweck bleibt, sondern den ganzen Reichtum des Erlebnisses und der Natur aufnehmen muß. Der Ausgleich zwischen Fläche und Raum ist das Generalproblem der Gestaltung bei Teutsch, und wo es gelöst erscheint, entstehen reliefartige Bilder, die trotz des abgekürzt gegebenen, oft übereinandergeschichteten Raumes die Vorstellung der freien Natur, etwa eines von hohen Bergen eingeschlossenen Gebirgstales, geben.

Es gibt unter diesen Bildern mehr flächenhafte, den „Reiter im Wald" etwa oder „Kämpfende Pferde", die schwunghafte Linien und schmuckhafte Farben verbinden (auf dem Pferdebild ist, wie ein Zitat, im Hintergrund fast wörtlich ein Pferd von Franz Marc), und andere, die durch kulissenhafte Anordnung den Tiefenraum suchen, z. B. die Landschaft mit dem roten Haus. Ähnliche Spannungen bestehen bei der Darstellung des Lichtes. In früheren Bildern (z. B. „Mädchen mit Katze") ist das Licht nichts als vollkommen neutrale Helligkeit, ein Modellierungsmittel wie in der älteren Malerei; bei einer Reihe von Landschaften und Figurenbildern aber spielt es als warmes Sonnenlicht eine glückliche und durchgebildete Rolle, um in den späteren Bildern wieder ins Hell-Dunkel zurückzusinken und der Farbe die Alleinherrschaft zu überlassen.

Man sieht, das ist keine Kunstmalerei, die mit erprobten Rezepten eine beliebige Anzahl von Leinwänden füllt, das Bild ist immer das Resultat von Bemühungen, einem ganz bestimmten Stoff Gestalt zu geben, und es liegt eben im Wesen dieser Stoffe, ganz bestimmte Forderungen zu stellen, die gefühlt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Walther Teutsch. Flucht nach Ägypten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und erfüllt werden müssen. Die Bedeutung des Stoffes für den Stil ist seit der Qualitätsmalerei nicht mehr selbstverständlich, und es wird einige Zeit kosten, von der Art loszukommen, die glaubt, alles in einem Stillebenstil darstellen zu können.

Teutsch hat Bildnisse, Landschaften, größere Figurenbilder gemalt, ein bestimmter Stoff aber ist ihm eigentümlich, es sind ganz mit einer bergigen, hochgestimmten Natur verbundene Landleute, Hirten mit ihren Kühen und Pferden. Einfache Handlungen, ein Sichbegegnen, ein in reliefmäßiger Anordnung Dahinziehen. Man steht um ein Pferd, das gefüttert wird, Vieh wird in langem Zug über die Wiesen oder zur Tränke geführt, Reiter sprengen durch flaches Wasser. All das ist nicht zufällig und beweglich gedacht, sondern in strenger Folge zusammen-

Walther Teutsch. Hl. Franziskus

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Walther Teutsch. Krippenbild

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Walther Teutsch
Mädchen mit Katze

gebaut mit Bäumen, deren geschlossene Form und helle Farbe charakteristisch ist für Teutsch, mit Wiesenhängen, die sich vielfach überschneiden, mit den hohen Bergen der Ferne. Die Formen sind äußerst vereinfacht, wesentlich ist der Umriß, stoffliche Charakteristik gibt es kaum, die Linien der Berge, der Wälder, der Tiere und Menschen wachsen zusammen zu einem epischen Klang. Die Bauern haben häufig, Kindheitserinnerungen mögen da mitsprechen, ein fremdländisches Aussehen in Kleidung, in den Typen, oft auch in der Bewegung, das sie eigenartig und bedeutsam erscheinen läßt. Erscheinen sie hier nur als Bestandteile einer poetisch gesteigerten Welt, treten sie in anderen nachdrücklich hervor. So der Reiter, dessen Pferd sich zum Wasser bückt, der trinkende Hirte, dessen Bewegung die gelagerten Kühe dreifach betonen. Teutsch hat auch Familienszenen gemalt, so den Vater, der heimkommt und die Kinder begrüßt. Ein schwieriger Stoff, unter der Rubrik Genre gefürchtet, scheint mir malerisch besonders glücklich dargestellt. Der Akzent des Bildes liegt im oberen Drittel, alle sprechenden Farben sind hier, am Ort der Handlung, wie zu einem Jubel vereinigt, während unten nur gedämpfte Begleitmusik erklingt.

Von Teutschs religiösen Bildern scheint mir die kleine „Anbetung der Hirten" besonders glücklich. Es ist eine Steigerung der Hirtenbilder, die Handlung ist nur zu ahnen, der feierliche Klang der Farben allein, das Gold des Abhangs, der rote Berg, die vielformige weite Berglandschaft, auf die man von einem erhöhten Standpunkt sieht, geben dem Bild einen hohen Sinn, der die kleinen Figuren des Engels bei den Hirten, das Häuschen, in das die Hirten treten, zu etwas Ungewöhnlichem macht.

Eine „Flucht nach Ägypten" ist nach Art eines

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Reliefs rhythmisch sehr schön gebaut und mit verhaltenen geschmackvollen Farben illuminiert. Das Krippenbild dagegen ist ganz unmittelbare Schilderung einer gegenwärtigen Handlung, es hat lebensgroße Figuren, physiognomisch gesteigerte Köpfe, wagt sogar in dem Lamm mit dem roten Halsband eine allegorische Note. Es enthält dieses Bild also alle Elemente des großen Stils unserer Vergangenheit. Die musikalisch-dekorative Note, die bei Teutsch zu spüren ist, und der mehr auf reine Darstellung gerichtete Sinn, der sich um sprechende Form bemüht, suchen in einem Bild wie diesem nach Vereinigung und Durchdringung. Ph. Otto Runge war der Meinung, daß die Historie (als solche muß unser Krippenbild angesprochen werden) überwunden sei, nur in der Landschaft könne der Maler den Inhalt der großen klassischen Malerei weiterbilden. Nun inzwischen sind hundert Jahre vergangen, die Landschaft hat tatsächlich einen Ausdruck gewonnen, der früher undenkbar schien, und alle Anzeichen deuten darauf hin, daß wieder die begrenzte Form Aufgabe der Malerei werden wird. Mit Teilnahme wird man sich einem Streben zuwenden, das diesen Weg geht und in dem Krippenbild schon eine bestimmte gültige Höhe erreicht hat.

Adolf Schinnerer

Walther Teutsch
Familienbild

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Thematische Ausstellungen

Wär es so, wie man's wünschen möchte: daß in jeder Kunststadt eine ansehnliche Gemeinde von Kunstfreunden das Wirken der näheren und nächsten Maler, Bildhauer, Architekten mit leidenschaftlichem Interesse verfolgt, jede neue Ausstellung mit Spannung erwartet, weil man diese Künstler als gültige Künder eigenen dunklen Fühlens empfindet (der eine mehr diesen, der andere jenen) —, dann brauchte man nicht von einer Ausstellungs-, einer Kunstkrise zu sprechen. (Auch Ankäufe ergäben sich dann von selbst.) Wäre es gar denkbar, daß weite Volksmassen in solcher Weise am Kunstleben teilnehmen, so wäre wohl schon ein idealer Zustand erreicht. Wie es ist, müssen die Vereinigungen an besondere „Attraktionen" denken, durch die sie das schleichende Interesse aufrütteln, Fühlung in möglichst breiter Fläche gewinnen und so verfallen sie immer wieder einmal darauf, durch ein gemeinsames Thema dem allgemeinen Verständnis entgegenzukommen. Solche Themen bieten sich ganz ungezwungen dar: „Religiöse Kunst", „Das Porträt", „Die Romantik unserer Zeit", „Das Kunstwerk im Raume" (Dresden 1931), „Malende Dichter und dichtende Maler" (Heidelberg, Osnabrück, Wien 1931), „Der Bayerische Wald im Bild" (Nürnberg 1932), „Geheimnisse der Inspiration" (München 1932). In Wien in letzter Zeit: „Das Wiener Kind", „Die schöne Wienerin", „Der Tanz", „Das Tier in der Kunst", „Die schöne Wand". Da lohnt es wohl, einmal die Vor- und Nachteile solchen Verfahrens gegeneinander zu stellen.

Der große Vorteil ist natürlich die Einheit des Objektes, von dem Strahlen nach verschiedenen Richtungen auseinanderlaufen, ohne daß das Ganze auseinanderfällt. Im besten Falle verdichtet sich das Gemeinsame, nach vielen Seiten gedreht und mannigfaltig abgewandelt, zu einem durchdringenden Gesamteindruck, der auf eine wesentliche Konstante im Künstler wie Beschauer, also im allgemein Menschlichen zurückführt. Jedenfalls wird der lange vernachlässigten Bedeutung des Themas an sich wieder Rechnung getragen.

Von dem vielen, was sich dagegen sagen läßt, wurde manches an dieser Stelle gelegentlich der Ausstellung „Die Ostsee im Bilde" (Lübeck 1931, Jahrg. 47, S. 26 und 59) berührt. Auch Vorteile: „daß man erneut die Frage stellen kann, wie weit etwa ein Landschaftsthema durch die Behandlung von verschiedensten Künstler-Individualitäten seinem Wesen nach erschlossen zu werden vermag und umgekehrt: wie weit ein Landschaftserlebnis stilbildende Kräfte in ganz bestimmter Richtung wachzurufen versteht". „Daß die künstlerische Handschrift mancher jüngerer Maler von der Wahl ihrer Motive mitbestimmt ist" spricht gleichfalls für solche Zusammenstellung, umsomehr als heute „die Künstler selbst aufmerksames Interesse für das Gegenständliche ihrer Bilder fordern." Der allgemeine Einwand geht vor allem dahin, daß es in aller Kunst nur auf das Wie, nicht auf das Was ankommt und daß durch solche thematische Gruppierung mehr die Wißbegierde und andere außerkünstlerische, z. B. kulturhistorische, literarische Interessen angeregt und genährt werden.

Natürlich hängt hier das meiste vom Thema, das andere von der Durchführung ab. Es ist immer schwer, ein solches zu finden, das nicht zu weit und nicht zu eng ist — beides auch in Hinsicht auf die vorhandenen Mittel und Kräfte. Ist es zu weit, so zerfließt das Ganze. Erstreckt es sich gar über mehrere Jahrhunderte, so wird der Beschauer von Stil zu Stil geworfen, kann sich nicht so rasch umstellen, wird bald abgestumpft und es bleibt höchstens Neugierde übrig. Obendrein stellt sich die Versuchung ein, Ölbild und Graphik zu vermischen, was wohl immer zu verwerfen ist. Und die andere: auf Niveau zu verzichten um des kulturhistorisch Bedeutsamen willen.

Je weiter das Thema gewählt wurde, desto wichtiger ist eine geschickte Unterteilung, die das Auseinanderfliehende zusammenhält — nach Nationen oder Epochen oder wie es sich sonst ergeben mag. Am besten sind solche psychologische Einteilungsgründe, die spüren lassen, daß die Veranstalter ihr Thema zu einer bestimmten These durchdacht haben, daß sie etwas Bestimmtes damit sagen wollen. So war es in der Wiener Ausstellung „Die Kunst unserer Zeit" (1930, ähnlich einige Jahre vorher „Das Antlitz der Zeit"), wo die Kunst als soziologisches Problem gefaßt war. Da sollte geradezu gezeigt werden, daß „in der Kunst neben den, einem breiten Publikum schwer zugänglichen rein künstlerischen Werten oder Unwerten auch noch andere geistige Werte allgemeiner Natur enthalten sind und enthalten sein müssen".

So aufgebaut stellt eine solche Ausstellung die Kunst in ein viel dichteres Netz von Beziehungen hinein — und da müssen wir das im Anfang Gesagte verbessern: auch wenn die Kunst regster Teilnahme sicher ist, sind solche Ausstellungen wünschenswert. Neue Vorteile eröffnen sich: die einfache, marktmäßige Darbietung des Geleisteten wird wohltuend durchbrochen, die Kunst in die Entwicklung eingestellt, der Beschauer angeregt, ja gezwungen, sich über vielerlei Erlebnisse Rechenschaft abzulegen, wie es die Veranstalter getan haben. Die Teile einer solchen Ausstellung stehen in einem innigen Zusammenhange, den man geistig-organisch nennen mag — und hier springt ein neuer Gedanke auf, ein neues Problem: die Ausstellung als Ganzes wird selbst zum Kunstwerke, sie folgt dessen Gesetzen von Steigerung, Höhepunkt und Niedergleiten, es gibt spannende dramatische Momente, es gibt eine Peripetie. Ein leider flüchtiges Kunstwerk, bestimmt zu einer Selbstbesinnung und Gewissensprüfung, einer Kunstbeichte, wo irrende Versuche freimütig eingestanden werden; zu einer Sammlung der geistigen Kräfte, woraus für Künstler und Beschauer die fruchtbarsten Anregungen zu erwarten sind.

Dr. Franz Ottmann

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Veit Stoß. Maria aus dem „Englischen Gruß" in St. Lorenz, Nürnberg

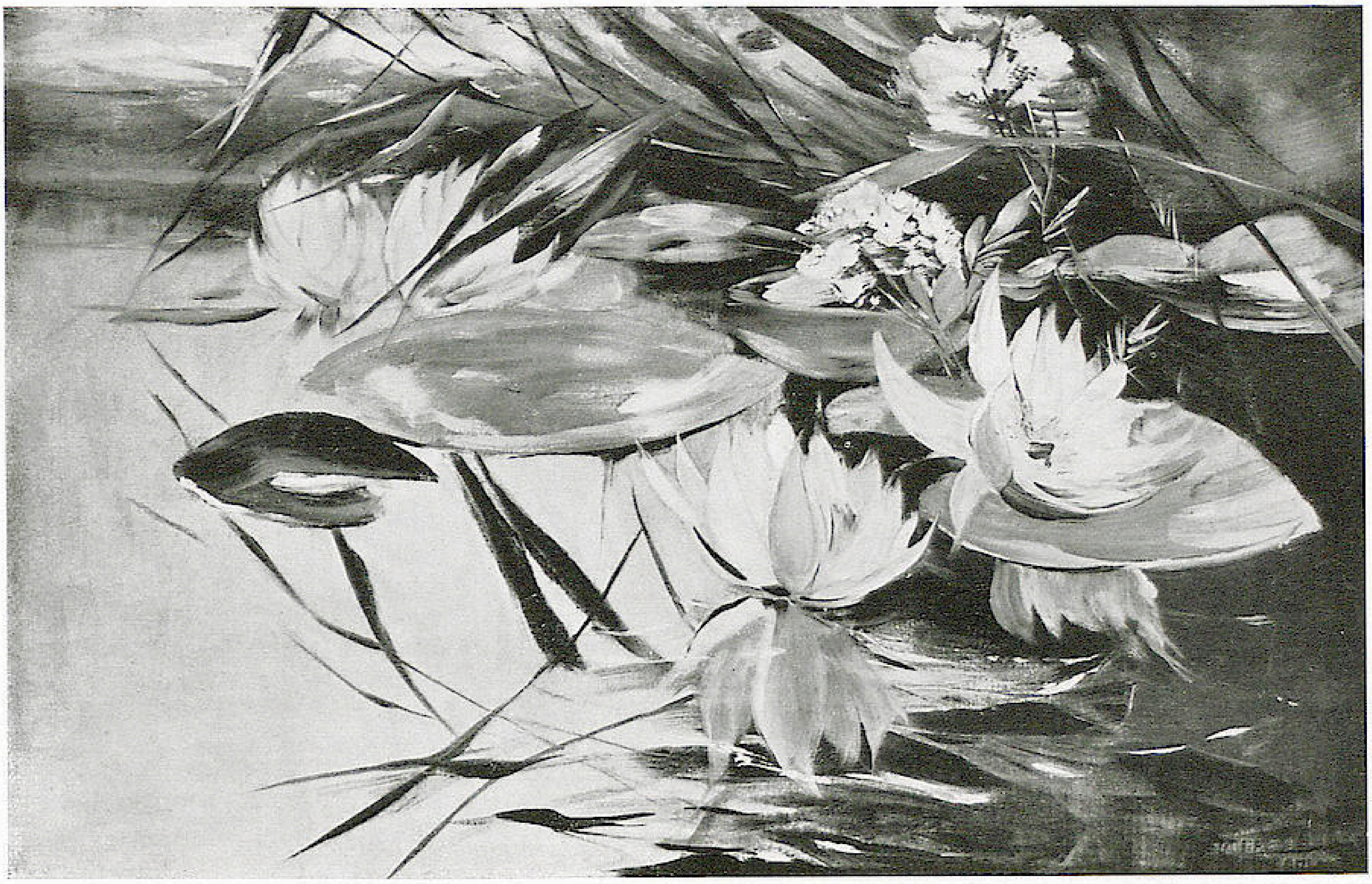
Aus der anläßlich des 400. Todestages veranstalteten Veit-Stoß-Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. — Ein illustrierter Aufsatz folgt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Veit Stoß. Musizierender Engel vom Bamberger Altar

Aus der Veit-Stoß-Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Karl Hagemeister. Seerosen

Aus der Hagemeister-Ausstellung im Kunstsalon H. Abels, Köln

Form-Kultur in der neuesten Malerei

Die Kunst der heute Dreißigjährigen hat einen schweren Stand: sie hat die Ergebnisse der gestrigen Auseinandersetzungen um Form und Farbe, um Gegenständlichkeit und Abstraktion neu zusammenzufügen zu einem Ganzen. Sie hat mit ihren Arbeiten zu bezeugen, daß die Deformierung, die persönliche Umgestaltung der Formgegebenheiten erstens ehrliches Bemühen und zweitens ein unvermeidliches Durchgangsstadium gewesen ist.

Die Schwierigkeit, die bei dieser Neuformung zu überwinden ist, ist an sich ein uralter Wesensbestand der bildenden Kunst: persönliche Eigenart in einer allgemein gültigen Form auszudrücken. Dennoch erhält diese Aufgabe in der jüngsten Kunstübung eine außergewöhnliche Bedeutung durch die zeitliche Einstellung zwischen einer Periode der Umformung und einer solchen, die sich wieder mit den Überlieferungen aus der Vergangenheit verbindet.

Es ist ziemlich klar, daß diese Neubildung dort wieder ansetzt, wo der Expressionismus die naturähnliche Form zu zersetzen begann: bei einer aufgelockerten Malweise und Gegenständlichkeit. Es ist auch ebenso deutlich, daß eine Neuformung auf eine handwerkliche Malkultur aufbaut, daß sie sich außerdem wieder dem Gegenstand zuwendet. Weniger übersichtlich und offen liegen hier die Wesensgrundsätze der persönlichen Eigenart und der zeitlichen Gesetzmäßigkeit. Indem man nämlich einerseits wieder auf handwerkliche Malkultur Wert legt, begegnet man der Gefahr einer dekorativen Oberflächlichkeit, und wenn man andrerseits den Gegenstand wieder mehr gelten läßt, liegt es nahe, einfach in eine naturalistische Malweise zu verfallen.

Tatsächlich fordert die gegenwärtige Situation mit größerer Deutlichkeit als je eine Bindung an das ursprüngliche Wesen der bildenden Kunst, wenn die Erneuerungsbewegung der letzten Jahrzehnte

(Fortsetzung Seite 310)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Franz Lenk. Sächsisches Dorf im Winter

Aus der Ausstellung des Vereins Berliner Künstler, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Franz Lenk. Reichenau im Bodensee

Aus der Ausstellung des Vereins Berliner Künstler, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Heinrich Moshage. Weihnachtsplakette der Gießerei Vogel, Barmen. Eisen

Heinrich Moshage

Kaum eine Spielart der modernen Kunst ist weniger Bestandteil des allgemeinen Bewußtseins der Zeit als das Kleinrelief. Es ist eine verzweifelt abseitige Angelegenheit, von deren Existenz man höchstens und selten in einem Museum und da nur mit einigem Erstaunen Kenntnis nimmt. Kein Wunder: Die Gelegenheiten zum Schaffen fehlen — jedenfalls — muß man hinzusetzen — für den Künstler. Denn genau genommen wären die Möglichkeiten nicht so gering und die wirtschaftliche Situation nicht so ungünstig. Eine Unzahl von Abzeichen, Medaillen, Plaketten werden im Zeitalter der Propaganda amtlich und nicht amtlich in Auftrag gegeben, meist aber unter Ausschaltung des Künstlers direkt an die Fabrik. Auftraggeber und Künstler — sie kommen nicht zu einander. Am Künstler liegt nicht die Schuld. Auch nicht an den Kosten. Der finanzielle Anteil des Künstlers an dem einzelnen Stück wiegt bei der üblichen Massenherstellung nicht. Immer wieder muß darauf hingewiesen werden: Es wäre an der Zeit, daß vorab die amtlichen Stellen sich des Medailleurs und Kleinplastikers erinnerten. Manchem könnte geholfen und damit der Sinn für große Aufgaben frei gemacht werden. Nicht zuletzt wäre eine eingehende Bekanntschaft mit den in Betracht kommenden Kräften den staatlichen Instanzen zu wünschen, denen die verbreitetste Form der Medaille, die Münze, überantwortet ist: Sie aus den Niederungen der letzten Zeit zu einem reinen und starken Ausdruck des staatlich-völkischen Kulturwillens zu führen, ist ein national verpflichtendes Gebot.

Die Medaillen- und Plakettenkunst nährt — wie gesagt — ihren Mann schon längst nicht mehr. Sie ist ein Randgebiet der Großplastiker geworden, dem sie sich nur sehr beiläufig zuwenden — etwa um sich von dem schweren Werkzeug und den großen Dimensionen zu erholen. Dann steigen sie — so

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

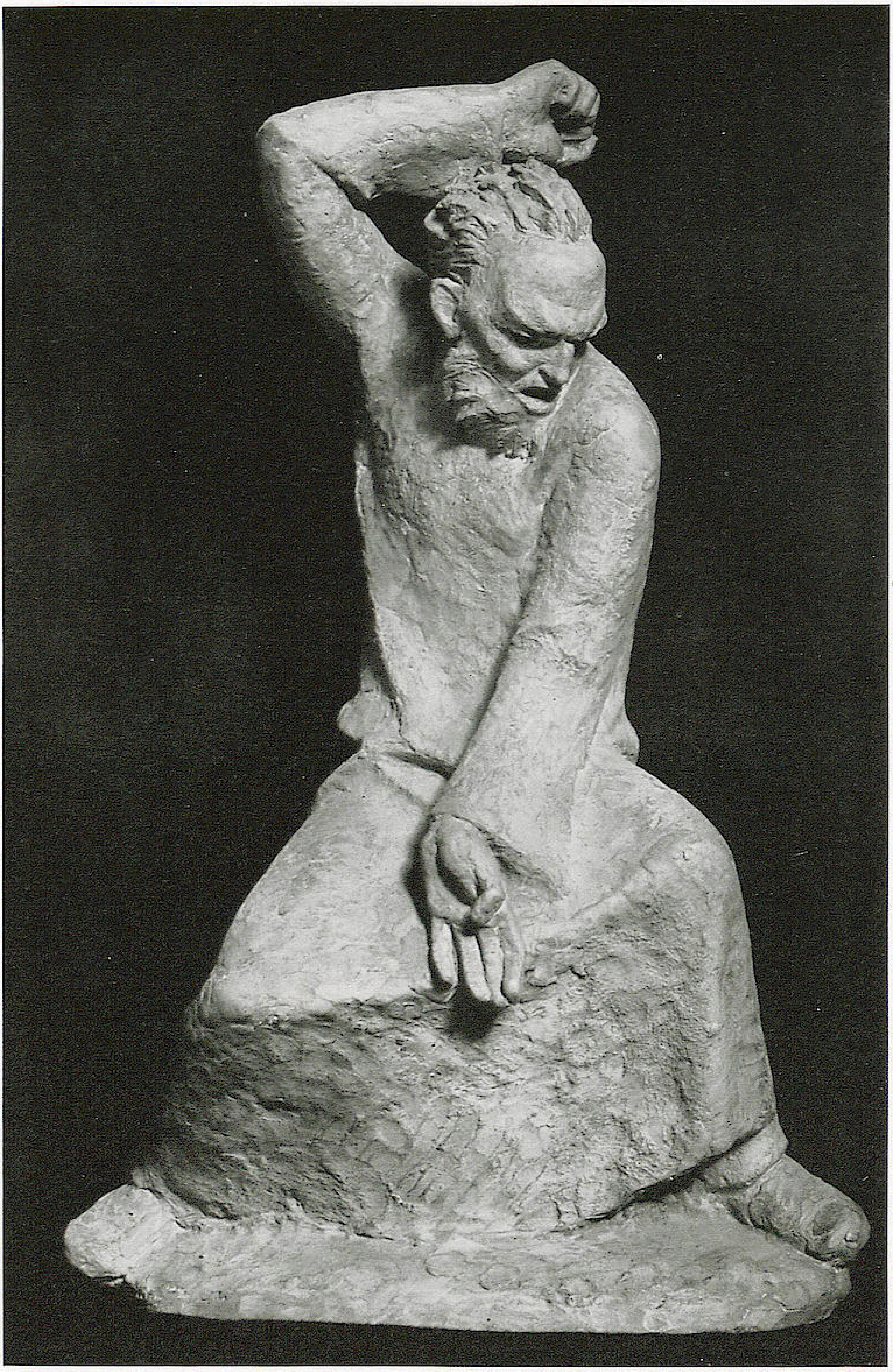
Heinrich Moshage. „Jagd nach dem Glück." Eisen
Plakette für die Lauchhammer-Werke

der Sinn danach steht — vom Gerüst, hinunter zum Kleinen, Intimen der Plakette: Heimkehr zum Herzen! Nirgendwo teilt sich der Segen einer guten und stillen Stunde in diesem Sinn mehr mit als in den kleinen Reliefarbeiten des jungen Plastikers und Medailleurs Heinrich Moshage.
Wir bringen hier eine Figur „Der Redner" (1930), um ein Bild von seinem großplastischen Schaffen zu geben. Ein Werk aus dem leidenschaftlichen Erleben der Zeit: Der Redner, mehr ein dämonischer Künder seiner Gesichte, mit ekstatisch geworfenen Armen, in einsatzbereiter Stellung des Körpers, das Haar lodernd wie das Wort, mit leuchtend mächtiger Stirne in zwingendem Kampf gegen die „Masse Mensch".

Und nun daneben die Weihnachtsplakette der Gießerei Vogel, Barmen (1928). Eine andere Welt mit anderen Mitteln gestaltet: Zu Mutter und Kind im Licht der Strahlen und Sterne wandert aus der Tiefe der Nacht der Zug der Hauer und Hüttenarbeiter. Ein Beipiel der aus der Mode gekommenen Festplakette: Innig empfunden und mit schlichtesten Mitteln vorgetragen. Bemerkenswert glücklich wird der dunkle Ton des Plakettenmaterials, des Eisens, malerisch wirksam dem Vorwurf dienstbar gemacht. — Ein Jahr früher entstand die Plakette „Jagd nach dem Glück", die mit volkstümlich-lebendiger Symbolik das alte Thema der Vergänglichkeit und der Nichtigkeit aller auf das Irdische gerichteten Anstrengung abwandelt: Hinter der ins All entschwe-

Heinrich Moshage Maskenzeichen. Eisen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Heinrich Moshage. Der Redner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

benden Glücksgöttin eine Hetze von Menschlein, über die riesengroß die Gestalt des Sensenmannes mit dem Stundenglas aufragt.

Als Einfälle einer guten Laune schüttelt der Künstler die zwei nächsten Stücke aus dem Ärmel. Ein Maskenzeichen für das Künstlerfest „Schwabylon" 1928: Der Kopf eines hundertprozentigen Schwabingers mit genialem Haar- und Brauenschwung, wenig gut genährt, mit der obligaten Pfeife, die meist das Mittagessen ersetzen muß, neben einer Maske, die einem Stammgast des Münchner Hofbräuhauses abgenommen scheint. Die gemeine und geheime Sehnsucht nach den vollen Fleischtöpfen, die den tapfersten der Kunstjünger, weiß Gott, mitunter ankriecht, wird hier als Larve vorgebunden und zugleich rettungslos abgetan. — Dann eine originelle Umzugsanzeige aus Eisen (1932): Unter der neuen Adresse unser Künstler mit den Kindern seiner Muse im Kinderwagen auf dem Zug nach dem Norden in seine neue Heimat.

Heinrich Moshage. Bildnisplakette Adolf Hitler

Wie zu lesen ist, soll zum Gedenken der Feier der Arbeit am 1. Mai ein Denkmal errichtet werden mit einem Kostenaufwand von etwa einer Million. Das — wenn man so will — private Gegenstück zu diesem öffentlichen Monument liegt vor in der Eisenplakette Moshages „Einigkeit — Arbeit — Brot", die in würdiger Form dem gleichen Gedanken Ausdruck gibt und wohl geeignet wäre, weitverbreitet ins Volk getragen zu werden.

Ähnliches möchte man der Plakette mit der Büste des Kanzlers (1932) wünschen. Land auf und Land ab begegnen wir heute den Bildnissen Hitlers, nicht zuletzt in Plakettenform. Wie herzlich wenig reicht über die Photographie hinaus, ja wie viel bleibt — peinlich verkitscht und technisiert — darunter. Hier, in der Arbeit Moshages, liegt endlich der Fall eines künstlerischen Porträts vor, in dem das Wesentliche und Besondere der Persönlichkeit erfühlt und von innen heraus getrieben und gestaltet wird — mit einer alle Mög-

Heinrich Moshage

Plakette
„Einigkeit, Arbeit, Brot"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lichkeiten erschöpfenden, über die „Wirklichkeit" hinaus eindringlichen Modellierung.
Mit diesem Plakettenbildnis des Kanzlers, das von den bisherigen Arbeiten Moshages im Kleinrelief abgerückt und in ein besonderes Licht gesetzt werden muß, stehen wir wieder mitten im ernsten Schaffen des Künstlers, von dem wir ausgegangen sind. An ihr wird deutlich, was in dieser fast vergessenen „Klein"-Kunst Großes und Echtes gestaltet werden kann.

Hans Gebhart

Dürers „Rosenkranzfest"

Anläßlich seines Übergangs in den Besitz des tchechoslowakischen Staats

Der tschechoslowakische Staat hat Dürers „Rosenkranzfest" erworben; nach dreieindrittel Jahrhunderten, die es in kaiserlichem, privatem und klösterlichem Besitz eingeschlossen war, wird es wieder der Öffentlichkeit übergeben. Bei seiner Gastrolle auf der Dürerausstellung 1928 in Nürnberg war offenbar geworden, daß es Dürers Meisterleistung der großfigurigen Malerei darstellt. Kein anderes Bild ist unter gleich anspornenden Umständen entstanden; bot doch der bedeutende Auftrag der deutschen Kaufmannschaft in Venedig Dürer, der auf der Höhe seines Lebens stand, die Gelegenheit, mit den bewunderten Meistern der Malerstadt in Wettkampf zu treten. Sorgfältig bereitete er die Arbeit vor; von den Kompositionsentwürfen, die von einem traditionellen Schema ausgehen, ist nichts erhalten, wohl aber zahlreiche zeichnerische Studien zu den Einzelfiguren und ihren Händen, auch eine Farbstudie zum Papstmantel, die Dürers Arbeitsmethode auch nach dieser Richtung belegt. Erst als jede Einzelheit feststand, ging er — am 7. II. 1506 — an die Tafel heran und malte sie, wie die Aufschrift besagt, in 5 Monaten fertig. Stolz schrieb er an Pirckheimer: „. . . Ich hab groß Lob dordurch überkommen . . . ich hab auch die Moller all geschtillt, die do sagten, im Stechen wär ich gut, aber im Molen west ich nit mit Farben umzugehen. Itzt spricht idermann, sie haben schoner Farben nie gesehen". In der Tat ist Dürers „Rosenkranzfest" auch vom malerischen Standpunkt für das Venedig von 1506 eine erstaunliche Leistung, die über alles hinausgeht, was die venezianische Renaissance bis dahin geschaffen hatte. Daß es in Venedig verstanden und geschätzt werden konnte, erleichtern einzelne äußerliche Übernahmen, mit denen Dürer sich an die gewohnte Ausdruckssprache der Umgebung anpaßte. Die auffälligsten sind das charakteristische venezianische Motiv des musizierenden Engels zu Füßen der thronenden Maria und der Vorhang hinter ihr; auch die kleinen Engel über den Wölkchen, die alle Oberkörper und Ärmchen haben, gehen auf Mantegna zurück. Das sind äußerliche Dinge; tiefer als diese geht das übernommene charakteristische Breitformat der venezianischen Altartafel. Dürer nahm es als Rahmen für die wohlige Fülle des Figurenaufbaus, vor allem aber für das monumentale Dreieck, das die Hauptgruppe — Maria, Kaiser und Papst — umschließt. Es ist ein neues Kompositionsprinzip, das sich mit Leonardos „Anbetung der Könige" in den Uffizien berührt, in dieser Folgerichtigkeit aber in Venedig vor dem „Rosenkranzfest" nicht nachweisbar ist. Es ist gesteigerter Italianismus; als ob Dürer die Frucht dieses fremden, aber immer ersehnten Bodens mit allen Kräften an sich reißen wollte. Daher auch diese strotzende Lebendigkeit der heiligen Figuren, diese drängende Unmittelbarkeit in jedem einzelnen Stifterkopf, die immer wieder zu neuen Identifizierungsversuchen verlockte. Es ist kein stilles Bild, das Dürer für Venedig geschaffen hat, mit den verhaltenen Gebärden, die entlang den geraden Mauern oder hinaus in die überhohen Rundbogennischen verklingen, wie sie die anderen malten. Das Rauschen von Marias Faltenwurf hat die Zeitgenossen aufhorchen lassen; Vasari erkannte seinen Einfluß in Giovanni Bellinis Bacchanal von 1514. Sansovino rühmte das Bild noch 1581. Bald darauf aber verließ es Venedig; Kaiser Rudolf, der leidenschaftliche Dürersammler, erwarb es am 10. III. 1606 um 900 Dukaten, die der Kirche San Bartolomeo, auf deren Hochaltar es bis dahin gestanden hatte, zugutekommen sollten.
Das Bild, das anfangs über Augsburg reisen sollte, konnte im letzten Augenblick geradewegs nach Prag instradiert werden. Vielleicht hat es schon bei diesem Transport gelitten, vielleicht hat ihm auch die Versetzung in ein andres Klima nicht gut getan; wahrscheinlich hat auch die Bergung vor den Schweden Spuren an der Tafel hinterlassen, die in den späteren Inventaren der Prager Burg — bis 1763 — als „ganz ruiniert" bezeichnet wird. Wie sie aus kaiserlichem Besitz kam, ist unbekannt. 1782 tauchte sie im Besitz des Oberpostdirektors Fillbaum auf, dessen Erben sie 1793 für 22 Dukaten dem Abt von Strahow in Prag verkauften. Bei ihrer gründlichen Restaurierung 1839/41 wurden noch zwei frühere Restaurierungen festgestellt. Wie eingreifend diese gewesen waren, läßt sich schon aus den erhaltenen rudolfinischen Bildkopien, die in wesentlichen Motiven abweichen, ersehen. Bedeutende Teile des Bildes fehlen bis auf den Holzgrund herunter. Die museale Darbietung der Tafel stellt daher ein schwieriges Problem dar. Dennoch liegt hier ein so großartiger Wurf vor, daß wie der oder jene barocke Anbau oder sogar eine historisierende Purifizierung einem gotischen Dom diese späteren Eingriffe dem urspünglichen hinreißenden Schwung nicht Abbruch tun können. Als Ruine, ja als restaurierte Ruine bleibt es das Hauptwerk Dürerscher Malerei.

Hans Tietze

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Albrecht Dürer. Das Rosenkranzfest

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Detail aus dem Dürerschen „Rosenkranzfest"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Detail aus dem Dürerschen „Rosenkranzfest"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Detail aus dem Dürerschen „Rosenkranzfest"

Form-Kultur in der neuesten Malerei

(Fortsetzung von Seite 299)

in Kunstübung und Kunstanschauung verstanden sein will. Was gestern durch individualistische Spaltung und durch führende Einzelleistung erreicht worden ist, steht heute der Gesamtheit einer ganzen Generation von Künstlern als verpflichtende Einsicht, um nicht zu sagen als „Rezept" künstlerischer Gestaltungsmittel zur Verfügung. Aber einer Forderung zu künstlerischer Objektivität steht die gleich große innere Notwendigkeit zur Individualisierung gegenüber. Gewiß sind das immer Spannungsextreme der Kunst gewesen, und sie werden es immer sein, aber die heute junge Kunst findet eine Verpflichtung zu gegenseitigem Ausgleich vor, der an Stelle einseitiger Neigung zu dieser oder jener Seite eine Harmonie zwischen künstlerischer und objektiver Gesetzmäßigkeit darstellt.

Es fehlt nicht an Versuchen, diese künstlerische Situation zu meistern. Sie werden z. T., als Folge unserer Belastung mit Wissen und Theorie, aus verstandesmäßiger Überlegung abgeleitet. Man versucht, aus der Fülle der erlernten und ererbten Formenschätze zu konstruieren. Einen großen Teil der abstrakten Kunst, den der Mitläufer einiger weniger Führer, darf man wohl als solche Konstruktionen ansehen. Derartige Abwandlungen von Gliederungsexperimenten, wenn sie einer zeitlich-genetischen Notwendigkeit entbehren, sind aber tatsächlich nichts als Romantik in einer anderen Form.

Ähnliche Fehlgriffe dürften der sogenannten „Neuen Sachlichkeit" unterlaufen sein. Ihre geometrische, lineare Klärung und Vereinfachung, eine einseitige Gegenständlichkeit, sind ein verstandesmäßiges Registrieren, das dem des mechanischen Photoapparates gefährlich nahe kommt. Einzelne Persönlichkeiten überzeugen selbstverständlich auch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

in dieser Kunstform. Aber als allgemeiner Stil kann die „Neue Sachlichkeit" nur wenig Geltung beanspruchen, solange sie so weit entfernt ist von dem Hauptelement bildlichen Gestaltens: dem Malen mit der Farbe.

Die Weiterentwicklung der Kunst, die zwar nicht abhängig ist von theoretischen Programmen, besteht in einer neuen Zusammenfügung des Bildes aus den neu erarbeiteten Formelementen. Diese muß notwendig von einer Kultivierung ausgehen. Wenn je eine gewisse Ordnung und Sichtung das Wesen der Eindrucksvermittlung durch die Kunst war, so ganz besonders heute, wo es gilt, aus bloßgelegten Teilen ein Neues zu bauen. Und diese Sichtung unter der Wahrung einer persönlichen Eigenart birgt in sich gleichzeitig starke Bindungen an die objektive Erscheinung. Solche Verpflichtung läßt sich, wie es scheint, auf zweierlei Art lösen: erstens durch eine bewußt angewandte neuartige Bildordnung oder aber auf der Grundlage handwerklicher Malkultur.

Das bewußte Bildordnen ist nicht neu, so sehr auch die freie Kunst stets eine Angelegenheit der Sinne und der Empfindung gewesen sein mag. Ein Seitenblick auf die Architektur zeigt deutlich, wie gerade in unserer Zeit das Wissen und Berechnen vorherrscht; das Wissen, das der zergliedernde Expressionismus uns von den Elementen künstlerischer Gestaltung vermittelt hat, entspricht dieser Gemeinschaftsbindung. Die Gesellschaft verlangt, daß ein künstlerisches Dokument ihrer Zeit von dem Niveau ihrer Kultur ausgeht. (Das künstlerische Unverständnis des größeren Teils der Gesellschaft entbindet ja keineswegs von dieser Verpflichtung.) „Dekorativ" in einem höheren Sinn ist die abstrakte Malerei, indem sie ordnet mit einem Bewußtsein von der Fläche, der Linie, der Farbe und der Komposition. Auf jeden Fall vermeidet sie jegliche Illusion von Räumlichkeit, Wirklichkeit und Naturgegebenheit. Solche abstrakte Malerei fordert eine starke Persönlichkeit, die die Schablone eines Formalismus überragt. Sie bleibt infolgedessen wohl auch Durchgangsstadium, Sache einer Generation, die zu einem Endziel zu führen die Aufgabe der heute Dreißig- bis Vierzigjährigen ist.

Diese ergänzen nämlich das Bewußtsein der abstrakten Schule mit handwerklicher Malkultur, sie streben in ihrer Gesamtheit also das an, was in der abstrakten Kunst der führenden Einzelleistung vorbehalten bleibt. Deshalb herrscht in ihren Bestrebungen nicht mehr das bewußte Gestalten einseitig vor, sondern es wird ausgeglichen durch eine mehr sinnliche, gefühlsmäßige Behandlung der Farbwerte. An Stelle der bewußten Auflösung durch Komposition und Abstraktion tritt eine rein malerische Auflösung mittels der Farbe, dem Hauptelement der Malerei. Sie nähert sich zwar wieder einer natürlichen, impressionistischen Auffassung von den Dingen und knüpft an ein Formgefühl an, das den Impressionismus hervorgebracht hat (der nicht nur ein französisches Gewächs ist!). Diese Annäherung an frühere Höchstleistungen der Formkultur bedeutet aber eine wesentliche Steigerung der Anforderungen an den Künstler. Denn diese Impression will mit der Auffassung unserer Zeit dargestellt sein. Sie muß deshalb in Einklang gebracht werden mit der Abstraktion von gestern. Dasjenige, was Hölzel, Kandinsky u. a. auf die einfachste Formel gebracht haben, versucht die jüngste Kunst zu versinnlichen. An der Erscheinungsform der Gegenstände selbst, nicht mehr in dem Vorbewußtsein von diesen, sucht sie ihre Abstraktionen abzuwandeln. Die Eindrücke werden also „an sich" hingenommen, nicht mehr abstrakt „gesehen", sondern in ihrer Substanz registriert und mit einer subtilen Handwerkskultur wiedergegeben, aber ihre Existenz muß der persönlichen Abstraktion weichen. Dieser Prozeß des Abstrahierens ist also zurückverlegt, nicht mehr voreingenommen oder willkürlich, sondern in einen mehr sinnlichen Vorgang künstlerischer Empfindung eingestellt.

An dieser Aufgabe scheidet sich auch der geschickte Könner vom Künstler. Die bloß impressionistische Wiedergabe mit Hilfe von Freilichtmalerei und das „Darstellen" der dritten Dimension sind unzureichend, wenn sie technisch auch noch so vollkommen sind. Eine ganze Generation würde sich vergeblich um die Bedeutung der Fläche bemüht haben, wenn sie jetzt, ganz gleich mit welchem Geschick, einfach wieder durchbrochen würde.

Unsere Kenntnis von den Dingen verpflichtet zu einem hohen Grade der Vollkommenheit jeder künstlerischen Leistung, wenn die Zersetzung von gestern nicht in Degeneration untergehen, sondern sich zu einer „Synthese" regenerieren soll. Die Fläche als die Grundlage, die Farbe als primäres Element, die sinnlich wahrnehmbare Darstellung und ihre geistige Interpretation, eine malerische Kultivierung und eine abstrakte Auflösung sind die Komponenten, die die heutige Kunst in sich zu vereinigen sucht.

Wie auch immer diese Aufgabe gelöst werden wird, sie muß sich an Stelle jeglicher Illusionsversuche auf das Mittel der Farbe beschränken, die die verstandesmäßigen Eindrücke zusammenfügt zu einer Sinneswahrnehmung, indem sie Fläche an Fläche setzt, nur mit Farbwerten, sogenannten Valeurs, Tiefe gegen Schatten, Licht gegen Dunkel, kalt und warm begrenzt. Selbstverständlich wird sich das Ergebnis dieser Grundsätze nicht nur durch die Grade der Vollkommenheit, sondern auch durch persönliche Differenzierung der Auffassung oder der Neigung nach dieser oder jener Seite künstlerischer und objektiver Gesetzmäßigkeit unterscheiden. Über alle Differenzierung der jüngsten Kunst bleibt jedoch die einigende Verpflichtung zur Kultivierung der geistigen wie handwerklichen Gestaltung.

Dr. F. C. Valentien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ein Damenbildnis von Ferdinand von Rayski

Die Dresdner Gemäldegalerie hat vor kurzem ihrem stattlichen Besitz an Werken Ferdinand von Rayskis ein Damenbildnis einfügen können, das zu den schönsten und charaktervollsten Schöpfungen des sächsischen Malers gehört. Es stellt die Freifrau Josefine von Zobel, geborene Freiin Speth von Zwiefalten aus dem Hause Gammertingen (geb. 26. August 1808, gest. 28. Oktober 1900) dar, in jener Rayski eigentümlichen natürlichen Vornehmheit der Auffassung, in der Frische des unmittelbaren persönlichen Eindrucks, der das Bildnis hoch über das übliche Salonporträt erhebt.
Als Ferdinand von Rayski 32jährig im Jahre 1838 das Bildnis der damals 30jährigen Freifrau von Zobel malte, war er in der ersten Blüte seiner Schaffenskraft. Noch stand er unter den Eindrücken eines, wenn auch kurzen Aufenthaltes in der damaligen europäischen Kunstzentrale Paris (1835). Auf der Rückreise war er von 1836—1839 in Süddeutschland geblieben, vor allem in der Gegend von Würzburg. Auf den Schlössern und Gütern des fränkischen Adels porträtierte er seine Gastfreunde in einer großen Reihe von Bildnissen, darunter auch den Freiherrn Edwin von Zobel und seine Gattin Josefine auf Schloß Giebelstadt in Unterfranken. Beide Bildnisse geben eine hohe Vorstellung von einer damals in der Menschenschilderung und ihrer freien malerischen Bewältigung einzigartigen deutschen Künstlerbegabung. Das Herrenbildnis (heute in Thüringer Privatbesitz) erinnert in der großen zusammengehaltenen Form der mächtigen Gestalt mit dem schwarzen, im Umschlag karminroten Mantel und den breiten farbigen Flächen einer damals ungewohnt temperamentvollen Malerei an die große und unbefangene Haltung der Bildnisse des Velazquez. Das Damenbildnis aber bewahrt bei den gleichen malerischen Vorzügen den eigenen Reiz einer schönen und rassigen Frau von stolzer Erscheinung. Der Porträtist Rayski ist im allgemeinen ein Männermaler. Nie wieder hat er in späteren Zeiten ein so liebenswürdiges Frauenbildnis geschaffen. Bezeichnenderweise hat er die Freifrau von Zobel zweimal gemalt. Ein erster Versuch in von vorn gesehener unbewegter Haltung, mit übereinandergelegten Händen und dunklem Umhang, der wie eine Kulisse gegen den lichten Fleischton steht, mit etwas derb geratenem Gesicht, scheint ihn nicht befriedigt zu haben. Erst die zweite, völlig veränderte Fassung zeigt die erwachte innere Anteilnahme des Malers an seinem Objekt. Und diese ist so stark, daß aus dem ersten, etwas nüchternen Gelegenheitsporträt, den Gastfreunden zuliebe entstanden, ein Damenbildnis voll lebendigster Anmut und vom Feuer der Persönlichkeit beseelt hervorgegangen ist. Jetzt ist die Haltung der Porträtierten locker und frei geworden. Die rechte Hand ruht leicht auf einem offenen Notenheft, während der Kopf mit dem Ausdruck nachdenklichen Sinnens etwas zur Seite gewendet ist. Malerisch war abermals die Wiedergabe des wunderbar lichten Inkarnats der Ausgangspunkt für den Maler. Das von dunklen Locken umrahmte Antlitz, schöne volle Schultern und Arme empfangen ihren farbigen Reiz durch das kalte Karmoisinrot des ausgeschnittenen Samtkleides, das von reinem Hellblau in allen Nuancen im Einband des Notenbuches unten bis in die Reflexe des Fleisches begleitet wird. Die Malerei in ihrem leidenschaftlichen Strich zeugt diesmal von der Erregung des Schaffenden vor seinem Gegenstand. Alles Beiwerk, Hände und Arme sind beinahe skizzenhaft behandelt, wie Rayski es von dem Bildnis des Velazquez in der Dresdner Galerie her kannte, während der ausdrucksvolle Kopf allein in reichster Farbigkeit mit höchster Delikatesse durchgeführt wurde.
Im Rahmen der gesamten deutschen Bildnismalerei der dreißiger und vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts vermag dieses Bildnis der Freifrau von Zobel noch heute Aufmerksamkeit und Teilnahme zu wecken. Es ist im besonderen Maße geeignet, daran zu erinnern, daß Ferdinand von Rayski als Menschenschilderer, nicht im idealistischen Sinn der herrschenden Nazarener und Akademiker, sondern als Vertreter einer der Wirklichkeit zugewendeten Kunstauffassung im damaligen Deutschland einzig dasteht, und daß mit seinen besten Schöpfungen dieser Jahre nur der jüngere Menzel der vierziger Jahre in einen Wettstreit treten kann.

Hans Posse

Vom Wesen der Kunst

Die Aufgabe des Malers ist es nicht so sehr, das Große klein zu machen, als das Kleine groß!
Mit dem Zweck hört das Wesen der Kunst auf.
Ich ringe nach dem, was man Ausdruck nennt.
Nur künstlerisch ausgedrückt gewinnt der Gegenstand Bedeutung für die Darstellung.

*

Die Handhabung der Mittel bildet den Beruf und das Handwerk des Malers, mit ihrer Durchgeistigung erreichen wir die Höhe der Kunst.
Ich habe mich mit den Fragen der Mittel der Kunst beschäftigt, und habe gefunden: es ist ein Labyrinth.

*

Wir müssen zu unserer Befriedigung aus den künstlerischen Mitteln menschliche Harmonien entwikkeln, und zwar durchaus im Sinne der künstlerischen Mittel, die sich dann mit dem menschlichen Gefühl decken.
Der Maler ist durch die ihm zur Verfügung stehenden Mittel trotz ihres Reichtums und ihrer gegenseitigen Beeinflussung äußerst beschränkt. In dieser Beschränkung muß er sich als Meister zeigen.

Adolf Hölzel

Aus dem Buch von Marie Lemmé „Adolf Hölzel". Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ferdinand von Rayski. Freifrau von Zobel

Neuerwerbung der Staatl. Gemäldegalerie Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Guido Joseph Kern. Aus dem Strandbad Wannsee

Guido Joseph Kern

Guido Joseph Kern ist der deutschen Kunstwelt in zweifacher Hinsicht bekannt. Einmal ist es der Kunthistoriker, als solcher wegweisender Erforscher der Geschichte und des Aufbaues perspektivischer Darstellung seit den van Eycks und den frühen Italienern, ferner der Biograph Karl Blechens, Publizist der Werke Caspar David Friedrichs, Richters, Menzels und Feuerbachs. Dann aber ist es — und dem wenden wir in diesen Blättern unser Interesse zu — der Maler und Graphiker Kern, der in stiller, hingebungsvoller Arbeit, zuerst in Mußestunden neben wissenschaftlicher und musealer Tätigkeit, seit einem Jahrzehnt aber nun fast ausschließlich ein künstlerisches Werk von geradezu zeitlos-abgeklärter, in sich beruhigter Wirkung geschaffen hat. Im Hinblick auf manches Beispiel aus der Geschichte darf uns jedoch diese Doppelbegabung und Doppelbetätigung nicht dazu verleiten, die eine oder andere Seite in G. J. Kern zu unterschätzen, und zwar, was den Maler anlangt, um so weniger, als sich Kern, seit er seinen Dienst an der Nationalgalerie quittiert hat, mit ganzer Kraft auf das bildkünstlerische Schaffen werfen konnte.

Kern ist vorwiegend Landschafts- und Stillebenmaler. Doch besitzen wir von ihm zumal auf graphischem Gebiete auch Arbeiten, die von einer ernsten Befassung mit dem rein Figürlichen und dessen Beherrschung zeugen. Es ist eine naturnahe, motivlich-gegenständliche Kunst, der wir hier begegnen; fast möchte es scheinen, als wären die vielfältigen Strömungen der jüngsten Zeit an Kern, dem gewissenhaften und überzeugten Naturalisten, spurlos vorübergegangen. Solche Abseitigkeit möchte in den Augen oberflächlicher Betrachter dieser Kunst eines in der Tat vertieften Naturalismus scheinbar zum Nachteil ausschlagen, stände hinter dem Werk nicht die in sich gefestigte und auf sicherem traditionellen Fundamente aufbauende Persönlichkeit, der man in keinem Zeitpunkte modische Absichten unterschieben kann. Im eigentlichen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

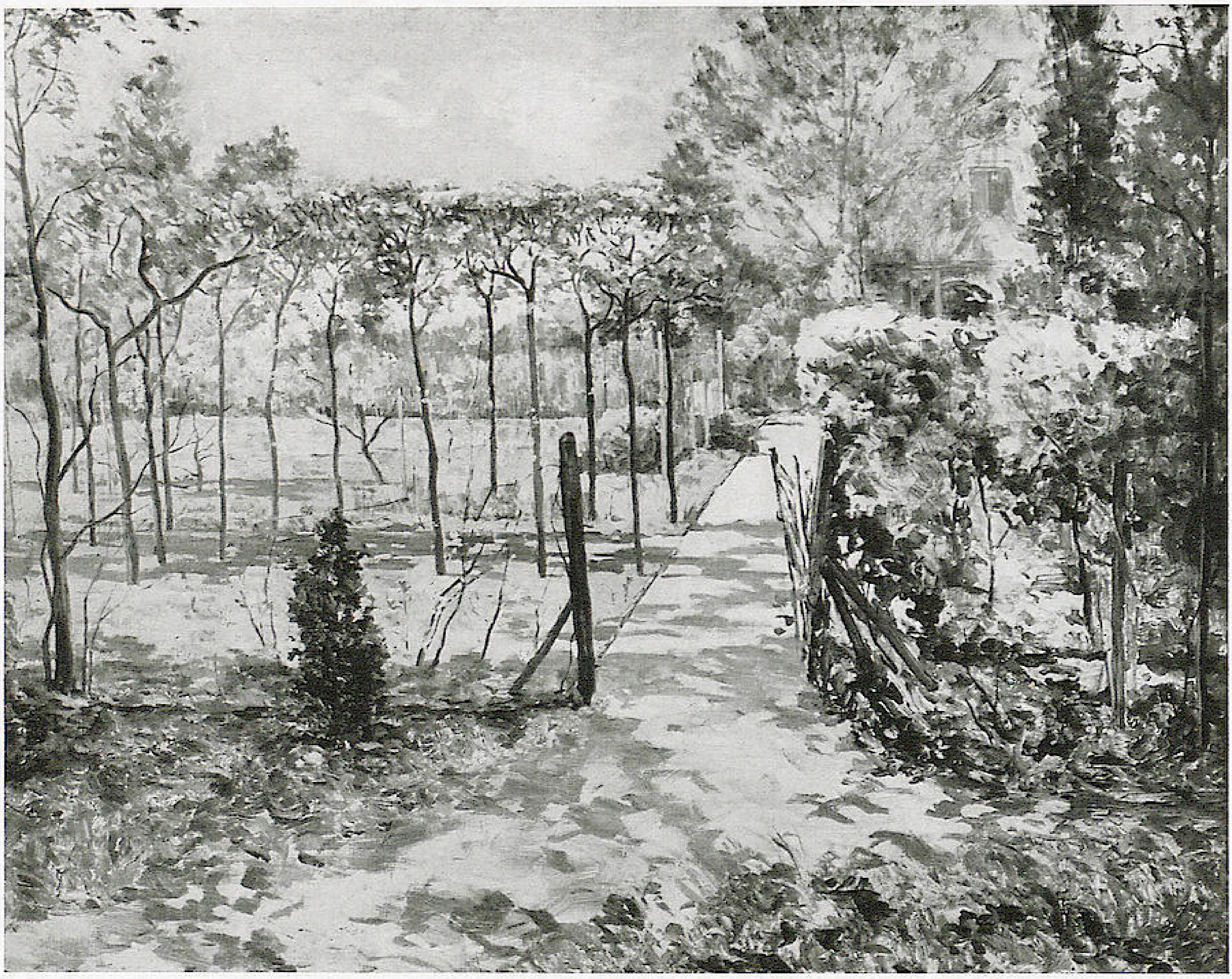
und letzten Bereiche der Kunst gibt es keine Richtung, sondern eben nur Leistung, Qualität. Die veraltet nicht, sofern wir nicht in den Fehler verfallen, Symptome und Formen schon für das Wesen zu nehmen.

Kerns künstlerische Herkunft läßt sich aus Beruf und Neigung erklären. Jahrzehntelanges intimstes Befassen mit den Bildern eines Karl Blechen, dieses Bahnbrechers neuen Sehens in der Kunst des deutschen Frührealismus, oder mit dem stimmungsstarken Caspar David Friedrich, mit Dahl, gar aber mit Menzel ist nicht ohne Einfluß auf seine künstlerische Haltung geblieben, ohne daß dies alles jedoch der Ausbildung eines persönlichen Stiles abträglich geworden wäre. Angesichts solcher Vorbilder konnte es Kern nur um die Erkenntnis gestalterischer Gesetze, um die Schulung an gültigen Dokumenten deutscher Landschaftskunst — gleich ob naturalistischen oder stimmungshaft-romantischen Einschlags — gehen. Und von beiden finden wir etwas in Kerns Gesamtschaffen vor, weil es ihm stets, auch im einzelnen, um den Totaleindruck eines landschaftlichen Erlebnisses geht. Somit läßt sich dieser Künstler doch auch wieder nicht mit einem einzigen Beiwort — Naturalist, Impressionist, Stimmungslandschafter — erfassen. Auch hier gilt es, wie so oft in der Kunst und ihrem Zeitenablauf, mit Formulierungen vorsichtig umzugehen.

Es ist kennzeichnend für die Kunst G. J. Kerns, daß sie gemessen an vielem, was uns heute künstlerisch in Anspruch nimmt, aller auf unbedingte Augenfälligkeit abzielender Affekte entbehrt. Dies bekundet sich bereits in der Motivauswahl. Vergeblich wird man in dem stetig sich entfaltenden Schaffen Kerns „Manifeste“ suchen, und auch das Formale wird hier nicht Selbstzweck. Die besten, im Künstler liegenden Kräfte verzehren sich nicht an einer unruhigen, zweiflerischen Problematik, sondern sie

Guido Joseph Kern. Kohlfelder im Spreewald

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Guido Joseph Kern. Garten im Frühling

werden frei für den hingebenden Dienst am Werk, das fußend auf sublimem Naturerleben und gesicherter handwerklicher Basis dennoch über den Weg des Abbildes zur Ausdeutung des Bildgegenstandes gelangt. Vielleicht ist Kern, der sich von dieser Grundhaltung im Laufe von Jahrzehnten nicht entfernt hat, gerade darin wieder „zeitgemäß", wobei er jedoch, richtunggebundener „Neusachlichkeit" abhold, nicht das starre Übergewicht des Gegenstandes, sondern einfach dessen malerische Beherrschung im Bilde bezweckt. Seine stets naturnahe Weise steht so auch in einem Gegensatz zu den idealisierenden, gedanklichen Bestrebungen in unserer Kunst; im Hinblick auf die genannten Vorbilder aus dem 19. Jahrhundert und deren Wirklichkeitskunst ist es eine typisch norddeutsch-preußisch-sachliche Sprache, doch darum nicht ohne Gemütstiefe und Stimmungsgehalt.

G. J. Kern, seit bald 30 Jahren in Berlin ansässig, ist am 17. Februar 1878 in Aachen geboren. Schon als Student der Kunstgeschichte arbeitete er 1899 in verschiedenen Münchner Privatateliers, 1900 an der Akademie für Graphische Künste zu Leipzig sowie später an der Technischen Hochschule Charlottenburg. Reisen führten ihn durch Belgien, Holland, England, Frankreich, Österreich, den Balkan, Italien, Spanien und Nordafrika, wo es jeweils viel Anlaß zum Skizzieren gab; bald nach dem Kriege unternahm er eine große Nordlandfahrt, auf der er besonders starke Eindrücke malerisch und zeichnerisch verarbeitete. Der berufliche Weg führte Kern 1905 vom Wallraf-Richartz-Museum zu Köln nach Berlin an die Nationalgalerie, als deren Kustos er 1917 zum Professor ernannt wurde. Früher schon, um 1908, ließ er sich von Hermann Struck in die Technik des Radierens einführen, die er bald in ihren verschiedenen Spielarten beherrschte und z. T. in kombinierten Verfahren Blätter schuf, die wie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Guido Joseph Kern. Lilien in blauem Krug

sein „Aachener Münster" weitgehende Beachtung fanden. Während des Krieges entstand anläßlich der Mitarbeit in der kartographischen Abteilung des Stellvertretenden Generalstabes eine nicht minder treffliche Arbeit wie die Ansicht des Berliner „Generalstabsgebäudes im Winter", ein Blatt, das eben gerade die Berliner Tradition der Architekturdarstellung glücklich aufnimmt und in den neuen malerischen Stil hinüberführt. Von 1908 an entstanden auch die ersten nennenswerten Ölbilder, so ein „Sommerabend" aus der Lippeniederung (Städtische Kunsthalle, Düsseldorf), der dann in einer späteren Fassung aus 1913 nach England ging. Klarer Aufbau läßt uns die Weite des landschaftlichen Raumes erkennen, und malerisch ist die schwüle Wärme solchen Abends überzeugend zum Ausdruck gebracht. Die Umgebung Berlins, der Menzel schon so viel Aufmerksamkeit gewidmet hat, bot auch Kern viel motivliche Anregung für seine landschaftliche Weiterentwicklung. Meist sind

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Guido Joseph Kern. *Fischerkate auf Langeoog (Nordsee)*

es stille, fast abseitige Motive wie die „Kohlfelder aus dem Spreewald", 1924, der Fischtalgrund bei Zehlendorf, der See bei Werder, die „Obere Spree" (Städtische Kunstsammlung, Kottbus). Auf südliche Landschaften folgen Ausschnitte aus dem Nordseegebiet, Dünen- und Wattenmeerbilder, Fischerkaten auf Langeoog, davon wir eine besonders charakteristische Probe wiedergeben (1927). Hier kommt der Gegensatz von der festen Form des Hauses zu der aufgelösten Farbigkeit des Gartens glücklich heraus; das rote Dach der Kate steht gegen das Grau des Himmels, die Buntheit des Gemäuers und des Zaunes gegen das Lichtgrün des Gartens mit seinen bunten Blumen und der flatternden Wäsche. Dann wieder ist es die Heide, die den Künstler anzieht, die Landschaft in Ruhe und Aufruhr oder baumumstandenes altes Gemäuer wie auf der „Kirche in der Heide" (1928). Die Vorliebe für den Baumschlag und das Spiel der Sonne durch die Zweige, der Widerglanz auf den warmen Wegen zeichnet die Arbeiten aus dieser Periode aus und zeugt für die feste Fundierung auf gründlichem Naturstudium. Immer stärker wird auch die Aufhellung, wenn wir etwa ein Bild wie den „Garten im Frühling", von 1931, als typisches Beispiel anführen wollen. Der malerische Vortrag ist nun ganz sicher und frei geworden, ohne daß der Bau des landschaftlichen Ausschnittes dadurch vernachlässigt würde. Alle diese Motive sind ohne Staffage, wir sind der Natur in ihrer ganzen Unmittelbarkeit gegenübergestellt. In diesen an sich meist klein gewählten Naturausschnitten setzt der zum Berliner gewordene Rheinländer auch die heute selbstverständlich gewordene Art fort, die mit den neunziger Jahren etwa Leistikow durchgesetzt hatte; denn bis dahin war es, um mit Lovis Corinth zu reden, „immer beliebt und eine Erleichterung, die Stimmung vermittels Menschen und Tieren, die in irgendeine Beziehung zu der Landschaft gebracht wurden, zu erhöhen und verständlich zu machen. Hier war nur die Landschaft allein, und sie wirkte dennoch".

Erst in den jüngsten Arbeiten, unter denen ein Zyklus aus dem neuen „Strandbad Wannsee" bei Berlin, 1932, hervorragt, setzt die Belebung durch figürliche Zutaten ein. Einzelpersonen, Menschenmassen füllen aus der Gegebenheit heraus diese Bilder, die von fast weißlichem Sonnenlicht überstrahlt sind. Kern wählte für seine zuckend leben-

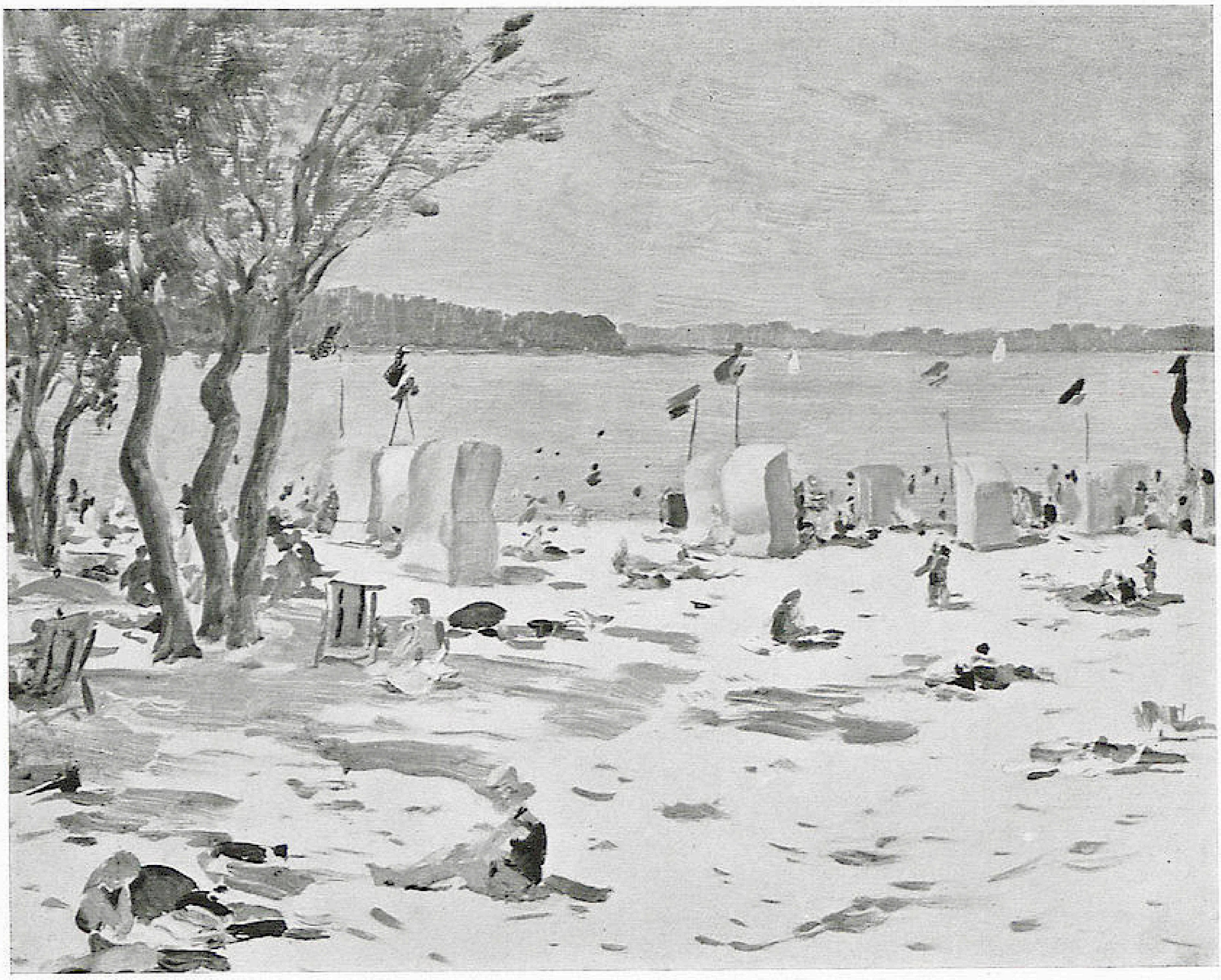
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

digen Wannseebilder ganz kleine Formate, und doch wohnt diesen bei aller Lebendigkeit und Zufälligkeit des Ausschnittes wohl ausgewogenen Täfelchen eine gewisse Größe, unabhängige Monumentalität inne, die angesichts der Originale erstaunen läßt. In diesen Bildern hat Kerns Kunst ihre endgültige Reife erlangt.

Neben den Landschaften stehen die zahlreichen Stillleben des Künstlers, die einen wesentlichen Zug in Kerns Schaffen bringen. Wie dort die Bäume, die Vielfältigkeit des Gezweiges, so sind es hier vor allem die Blumen, die den Künstler formal und farbig immer wieder zur Darstellung reizen. Eine frühere Arbeit, „Blühender Flieder im spanischen Krug", besitzt das Städtische Museum zu Aachen; es ist ein ganz auf die Farbigkeit zarter, ineinanderschwimmender Töne gestelltes Bild, fast an französische Malerei gemahnend. Formbestimmter und mehr dem kompositionellen Aufbau zugewandt erscheint das „Atelierstilleben", in seiner breiten Lagerung der vielen Dinge dennoch keineswegs an Überfüllung leidend. Die malerische und kompositionelle Mitte ist schließlich in den mit beherrschtem Können durchgeführten „Lilien in blauem Krug" erreicht. Hier gilt für den Stillebenmaler dasselbe, was von dem Landschafter mit Bezug auf das frühlinghafte Gartenbild oder den Wannseezyklus gesagt werden konnte. Die innere Gefestigtheit einer unabhängigen Künstlerpersönlichkeit tritt offen zutage und läßt der wachsenden Überzeugung Spielraum, daß echte und gute Kunst — hier zugleich eine im guten Sinne schmückende Kunst — am besten immer ihre eigenen Wege geht, nicht schielend nach rechts oder links, wo der Streit um Richtungen oder Programme ausgefochten wird. Charaktere bleiben, veralten nicht; wer dagegen immer „dabei" sein will, bleibt schließlich doch zurück. Die beste Abstempelung ist die der absoluten Güte, nicht die der Festlegung auf einen Stil und dessen zeitlich oder räumlich einander ablösende Phänomene.

Oscar Gehrig

Guido Joseph Kern. Aus dem Strandbad Wannsee



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Gestohlene Gemälde aus dem Brooklyner Museum

Die hier wiedergegebenen Gemälde wurden am 30. April ds. Js. dem Museum in Brooklyn U. S. A. entwendet. Wir bringen die Abbildungen zur Erleichterung der Nachforschungen, die für die Wiederauffindung dienlich sein könnten

Stil

Jeder Stil wird aus den Hochempfindungen einer Zeit heraus geboren und entwickelt sich unter dem Banne derselben. Erst der Einschlag eines von anderen Anschauungen getragenen Fühlens ergibt den Kunststil. Das aus dem Krieg geborene Friedensethos wird vielleicht den Stil unserer Tage zuwege bringen.

*

Stilgefühl haben, heißt, sich einfügen in ein großes Ganzes, oder aus einem großen Kunstgedanken Vollendung in einer Richtung schaffen: bauen, malen, dichten können; Stil ist Weltanschauung.
Wir Deutschen nehmen, und das macht unsere Internationalität, alles Gute, woher es sei, also auch aus den fremden Ländern. Wir werden das aber um so weniger zu tun brauchen, wenn wir an das Ausarbeiten der Kunst, die ganz unser eigen ist, alles setzen.

*

Stil entsteht aus der immerwährenden Benutzung und Wiederholung von Formen, durch Anwendung derselben Motive. Dabei zeigen sich aber immer wieder neue Ausdrucksmöglichkeiten der Kombination. Stil ist kein Suchen, sondern ein Ausbauen, ist gemeinsame Arbeit am Werke, mit gleichen Zielen. So wie etwa ein Dombau durch Jahrhunderte freimaurerisch entsteht. Stil ist der beste und wertvollste Erfolg der Arbeit von Generationen. Das Abmalen allein gibt keinen Erfolg, weil es charakterlos, ohne Endziel ist. Die Abmaler, der größte Teil der Maler, sagen: das kann ich auch —, oder, das kann ich besser. Dient es gemeinsamer Arbeit, so wird es Stil, sonst Mode. Die, welche nicht dem gemeinsamen Gedanken dienen, haben ihren persönlichen Stil, sind die Einmaligen, die ganz Großen.

*

Einen Stil gleich dem der Gotik kann unsere Zeit nicht mehr hervorbringen. Wir haben keine Muße, keine Beschaulichkeit mehr, aber wir werden alle Stile mit künstlerischem Gefühl anwenden können.

Hanns Fechner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Foto Germanisches Museum, Nürnberg

Veit Stoß. Der Englische Gruß. Detail. Nürnberg, St. Lorenz

Den Kopf der Maria brachten wir in unserem letzten Heft. — S. a. Seite 323

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Foto Germanisches Museum

Veit Stoß. Kopf des Engels aus dem „Englischen Gruß"

Veit Stoß. Zur 400. Wiederkehr seines Todestages. Von Hubert Wilm

Es ist ein beglückendes Unterfangen, sich in den beispiellosen Reichtum der deutschen Kunst in der Zeit um 1500 zu versenken. Am Ausgang des Mittelalters, an der Schwelle zu einer neuen Zeit, steht eine stolze Reihe wahrhaft großer Künstlerpersönlichkeiten. Nicht alle diese Meister haben die gleiche Volkstümlichkeit erlangt. Und wenn auch das Werk der großen Maler dieser Zeit, der Albrecht Dürer, Matthias Grünewald, Lucas Cranach, Hans Baldung Grien sehr fühlbar in das Bewußtsein des deutschen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Volkes eingedrungen ist, so darf man doch sagen, daß das Werk mancher Bildhauer der Spätgotik eine ähnliche Volkstümlichkeit heute noch nicht genießt. Der Würzburger Tilman Riemenschneider macht hier eine rühmliche Ausnahme. Die 1931 zu seinem Gedächtnis veranstaltete Ausstellung hat seine Volkstümlichkeit von neuem bestätigt. Der Name eines anderen großen Bildschnitzers, des Landshuter Meisters Hans Leinberger, ist zahllosen Kunstfreunden eigentlich erst im Jahre 1932 durch die Darbietung seines Lebenswerkes zu einem festen Begriff geworden. Veit Stoß, mit Adam Kraft und Peter Vischer eine der ganz großen Nürnberger Persönlichkeiten, genoß seit langem schon unsterblichen Künstlerruhm. Doch gab es wenige, die mit dem Klang dieses Namens auch eine umfassende Vorstellung seiner Künstlerschaft verknüpfen konnten.

Das liegt wohl daran, daß sein Werk in den Kirchen Deutschlands und Polens verstreut ist, daß ganz wenige seiner Arbeiten Eingang in unsere großen Museen gefunden haben, die alle eine ansehnliche Anzahl von Beispielen der Kunst Riemenschneiders vorweisen können. Für viele war die Nennung des Namens Veit Stoß zunächst nur mit der Vorstellung seines bekanntesten Werkes, des „Englischen Grußes" in der Nürnberger Lorenzkirche verknüpft. Und gerade dieses Werk war infolge seines hohen Standortes im Chor der Kirche einer einläßlichen Betrachtung vollkommen entrückt. So blieb es eigentlich der 400. Wiederkehr des Todesjahres des Meisters vorbehalten, seinen Ruhm durch die von ihm geschaffenen Werke belegt zu sehen, den klangvollen Künstlernamen Veit Stoß in vollem Ausmaße mit der Summe seines Schaffens zu erfüllen. Aus diesem Grunde gewinnt die Gedächtnisausstellung, die gegenwärtig das Obergeschoß des Germanischen Museums in Nürnberg füllt und nahezu alle in Deutschland erreichbaren Werke des Meisters zu einer würdigen Überschau vereinigt, grundlegende Bedeutung.

Von all den spätgotischen Künstlern, die in der Zeit um 1500 den Ruhm der deutschen Kunst auf eine so hohe Stufe brachten, war Veit Stoß vielleicht der deutscheste. Während die Zeitgenossen rings um ihn herum mit Eifer und brennender Begier die Ideale der südlichen Renaissance in ihr Schaffen aufnahmen, blieb er in seiner ganzen reichen Entwicklung der große deutsche Spätgotiker, der die nordische, deutsche Form in unablässigem Fortschreiten zu vorher nicht erreichten Höhen führte. Das Bodenständige, Erdverbundene seiner Kunst bleibt in allen seinen Werken von der Frühzeit seiner Entwicklung an bis zu seinem Lebensende deutlich spürbar: mit einer beispiellosen Leidenschaftlichkeit hat er seine Sendung erfüllt, ein Meisterwerk an das andere reihend.

Wenn auch Abstammung und Geburtsort des Meisters heute noch umstritten sind, so darf man doch als sehr wahrscheinlich annehmen, daß er um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Nürnberg geboren wurde. Über seine Jugendjahre wissen wir nichts. Am Anfang seiner Laufbahn steht das mächtigste Altarwerk, das er je geschaffen: der urkundlich 1477—1489 datierte Marienaltar in der Krakauer Marienkirche. Zur Ausführung dieser Arbeit wurde Stoß von Nürnberg herberufen. Sein Aufenthalt in der polnischen Hauptstadt ist für die Jahre 1477 bis 1496 nachweisbar. In die Jahre 1485 und 1486 bis 1488 fallen Reisen nach Breslau und Nürnberg. Im Februar 1496 stellte er vor dem Nürnberger Rat den Antrag um Wiedererwerb des Bürgerrechtes. Als vermögender Mann erwarb er 1499 ein Wohnhaus in Nürnberg. Reiche Aufträge wurden ihm nach seiner Rückkehr in die Heimat zuteil. Durch das Unglück, das ihm im Jahre 1503 widerfuhr, ging er seiner bürgerlichen Ehre verlustig und mußte dem Rat der Stadt Nürnberg das Versprechen geben, auf Lebenszeit die Stadt nicht mehr zu verlassen. Die Geschichte seines Rechtshandels und seiner entehrenden Verurteilung ist bekannt: in einem Vermögenshandel wurde er durch den üblen Rat eines unredlichen Geschäftsmannes empfindlich geschädigt und hat, um dieser arglistigen Täuschung zu begegnen, einen Schuldbrief gefälscht. Auf diesem Verbrechen stand damals der Tod. Das große Ansehen des Künstlers im In- und Auslande stimmte den Rat der Stadt Nürnberg zur Milde, doch war die Strafe, die er am 4. Dezember 1503 erleiden mußte, schlimm genug: er wurde öffentlich durch beide Backen gebrannt. Trotz dieser gewaltigen Demütigung, die den Verlust der kirchlichen Aufträge zur Folge hatte und trotz der jahrelangen Widerwärtigkeiten, die sich später noch an die gerichtlichen Auseinandersetzungen mit seinen Gegnern anschlossen, hat der alternde, verbitterte Meister seine künstlerische Lebensarbeit mit zäher Energie fortgeführt. Kaiser Maximilian hat ihm im Jahre 1506 seine bürgerliche Ehre und die ihm vom Rat der Stadt Nürnberg entzogene Freizügigkeit wieder geschenkt. Aber er blieb, was eine Urkunde aus seiner Lebenszeit uns berichtet: „ein irrig geschreyig man". Zwischen dem 24. September und dem 13. Dezember 1533 starb Veit Stoß als 85jähriger erblindeter Greis in Nürnberg.

Man wird, wenn immer man versucht, in das Wesen der Kunst dieses großen Meisters einzudringen, die ergreifende menschliche Legende, die sein Leben erfüllte, sich vor Augen halten müssen. Glück und Unglück sind im Ablauf dieser Existenz aufs innigste verknüpft; immer aber ist die Kunst das höchste Ideal geblieben, in dessen ständiger Weiterentwicklung das tiefe menschliche Erleben geheimnisvoll verwoben war. Das Wunderwerk des Krakauer Marienaltars, diese stolze Tat des jungen Meisters, wird immer der Ausgangspunkt für die Betrachtung eines selten reichen und harmonischen Lebenswerkes bleiben. Mit einer bewundernswerten künstlerischen Freiheit ist die Hauptszene im Mittelschrein gelöst, die unvergeßliche Szene des Marientodes, mit der sich die sechs Reliefs der inneren Flügel zu einer Darstellung der sieben Freuden Mariä zusammenschließen. Daß es aus verschiedenen Gründen nicht möglich war, dieses mächtige Altarwerk auf der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Foto Chr. Müller, Nürnberg

Veit Stoß. Der Englische Gruß. 1517/18. Nürnberg, St. Lorenz

Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Aufnahme vor der jetzt vorgenommenen Freilegung der alten Fassung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

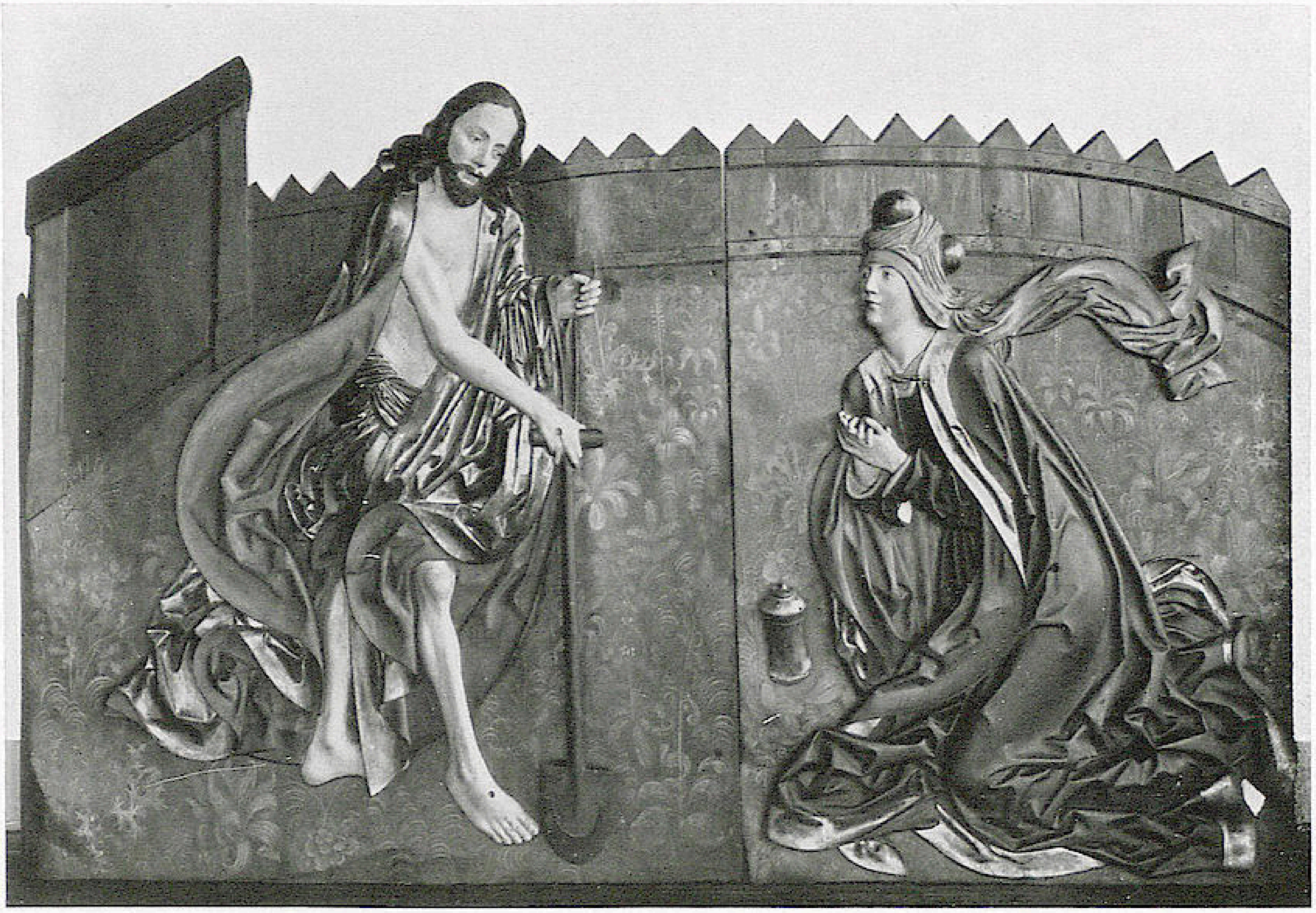
Veit-Stoß-Schule. Maria im Gebet, auf Wolken kniend

Nürnberg, Germanisches Museum. — Veit-Stoß-Ausstellung

Nürnberger Ausstellung zu zeigen, berührt schmerzlich, denn das übrige Lebenswerk des Meisters ist hier in einer erfreulichen Vollständigkeit versammelt.

Unter den eigenhändigen Werken nimmt außer dem „Englischen Gruß" von 1517/18 und den großen Kruzifixen von 1500, 1505/10 und 1520 vor allem der Marienaltar aus der Pfarrkirche Unserer Lieben Frau zu Bamberg eine bevorzugte Stellung ein. Dieses mit der Jahreszahl 1523 datierte Spätwerk des Meisters gehört zu seinen ergreifendsten Schöpfungen. Es zeigt seine große Künstlerschaft im Zustand höchster Reife. An eigenhändigen Einzelfiguren bringt die Ausstellung noch die Figur des Auferstandenen und der Maria aus St. Sebald (datiert 1499), die Holzmadonna vom Wohnhause des Künst-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Veit Stoß. Christus und Magdalena

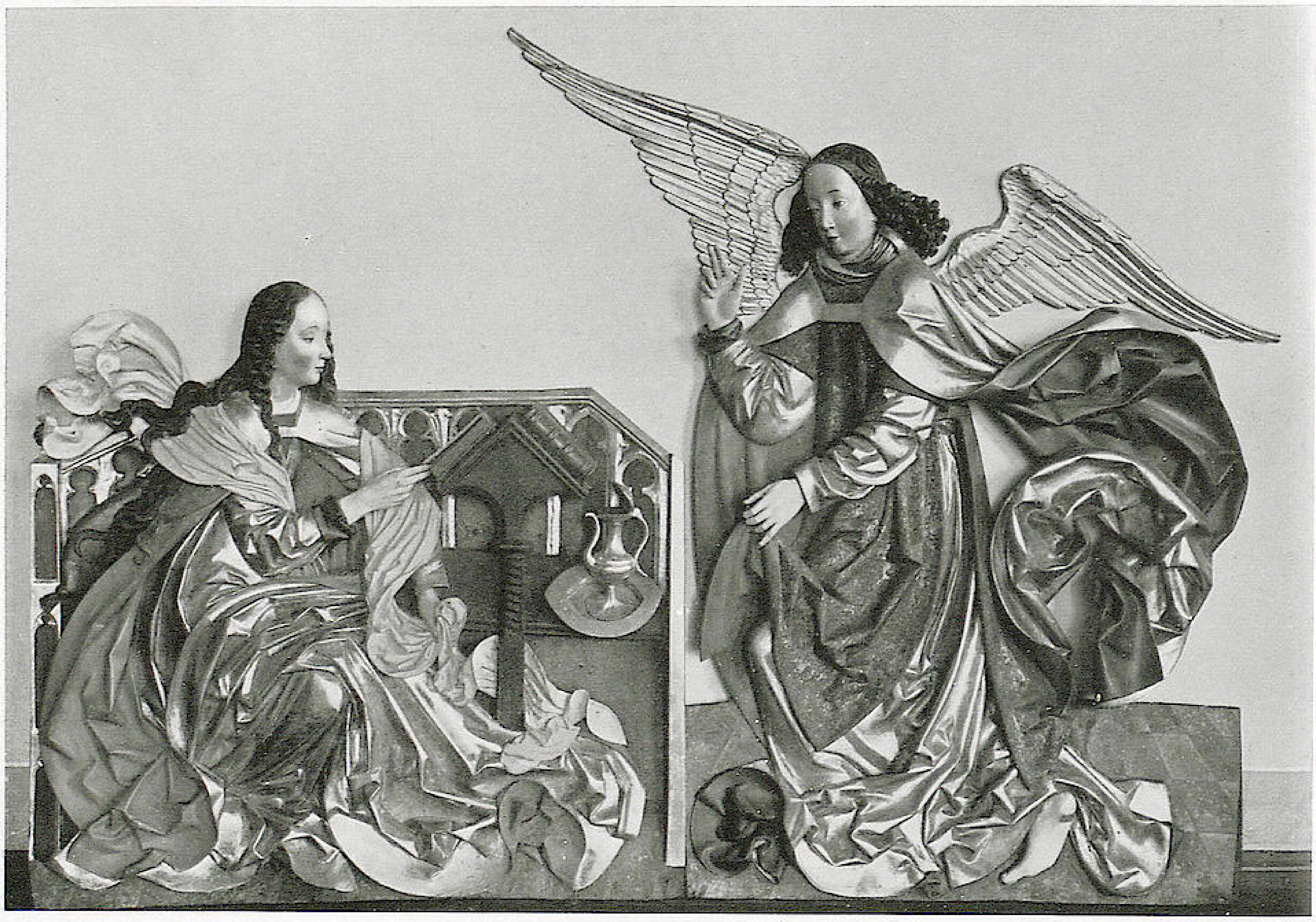
Vom Außenflügel des Hochaltars in der Marienkirche Krakau (s. S. 327)

lers (nach 1499), die Kreuzigungsgruppe vom Schwazer Altar (1503) und den hl. Paulus aus St. Lorenz (datiert 1513). Es fehlen die Sandsteinreliefs aus St. Sebald und aus Langenzenn, die Florentiner Arbeiten, die Grabmäler aus den Kathedralen zu Gnesen und Wloclawek und eben das Hauptwerk der Frühzeit: der in den Jahren 1477—1489 entstandene Marienaltar in der Marienkirche zu Krakau. Gute photographische Aufnahmen nach diesen Werken, darunter vorzügliche Teilaufnahmen, hat man in dem Raum, der die herrlichen Kupferstiche des Veit Stoß enthält, mit in die Ausstellung einbezogen. Diese hervorragenden graphischen Arbeiten sind künstlerisch noch höher zu stellen als die Dokumente seiner malerischen Betätigung, die um 1503/04 entstandenen Tafeln des Münnerstädter Altars, aus denen der Kampf des plastisch denkenden Bildhauers mit den eigenen Gesetzen der Fläche so klar hervortritt.

Im engsten Zusammenhang mit den eigenhändigen Stücken der Großplastik darf man dann die wenigen Proben der Kleinplastik nennen, unter denen die schöne Madonna des Viktoria- und Albert-Museums in London leider fehlt. Die vortreffliche, rassige Statuette einer trauernden Mutter Gottes aus der Sammlung Colli in Innsbruck muß hier vor allem erwähnt werden, gleichviel ob man sie dem Meister selbst oder einem seiner Mitarbeiter gibt.

In überwältigender Fülle breitet sich in den Sälen der Ausstellung das Werk der Werkstattgehilfen, Schüler und Nachfolger des Veit Stoß aus. Und man empfindet es dankbar, daß auch in diesen großen Kreis nur Werke von künstlerischer Qualität einbezogen wurden. Das Mittelgut, die gleichgültigen und schematischen Arbeiten, die man in großer Zahl im Umkreis bedeutender Meister findet, fehlen hier. Aus diesen Einzelfiguren, aus diesen Altären und Kreuzigungsgruppen spricht so deutlich der Geist des Bildschnitzers Stoß, der eine ganze Generation von Bildhauern in den Bann seiner künstlerischen Gedankenwelt gezogen hat. Und doch hat keiner seiner Schüler die Eigenart, die beispielhafte Eigenwilligkeit des Meisters je erreicht. Keiner wird auch, wie er, ein so bewegtes Lebensschicksal gehabt haben. Daß nach dem Unglücksjahr 1503, das Veit Stoß um seine bürgerliche Ehre und um die Aufträge seiner vornehmsten Brotgeberin, der Kirche, brachte, die Künstlerschaft dieses seltenen Mannes unentwegt und unaufhaltsam weiterwuchs, das mag ihm selbst als größtes Glück, als eine vollgültige

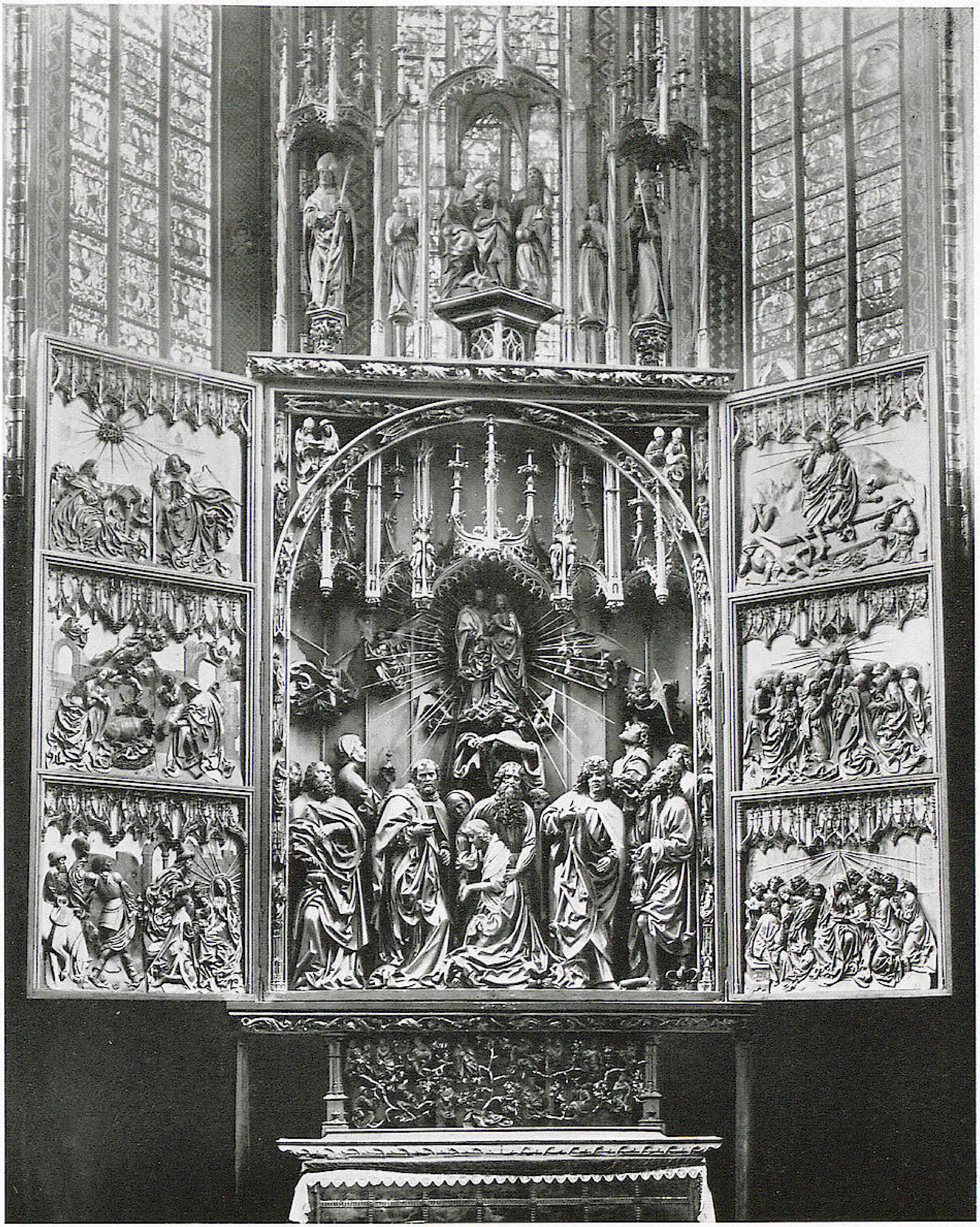
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Veit Stoß. Verkündigung

Detail aus dem linken Flügel des Hochaltars in der Marienkirche Krakau (s. S. 327)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Veit Stoß. Hochaltar in der Marienkirche Krakau. 1477—1489

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Veit Stoß. Detail aus der Anbetung der Hl. Drei Könige

Aus dem linken Flügel des Hochaltars in der Marienkirche Krakau (s. S. 327)

Bestätigung seiner Sendung erschienen sein. Es ist keine Lücke in dieser künstlerischen Entwicklung; es sind keine leeren Stellen in diesem Aufstieg eines schaffenden Menschen: immer, in jedem Abschnitt seines langen Lebens, reiht ein Glied der Kette sich folgerichtig an das andere und der Ring schließt sich, so wie er einst begann, in makelloser Reinheit.
Man hat von polnischer Seite aus den seltsamen Versuch unternommen, diesen wahrhaft deutschen Künstler für Polen in Anspruch zu nehmen. Wenn etwas die Haltlosigkeit dieses Anspruchs überzeugend erweisen kann, so ist es diese Nürnberger Gedächtnisausstellung, die der Tatkraft des Leiters des Germanischen Museums, Geheimrat Zimmermann und seines Mitarbeiters Eberhard Lutze, verdankt wird. Wer diese Säle betrachtend durchwandert, wer den Geist der Kunst des Veit Stoß in sich aufnimmt, der wird gewahr, daß diese Veranstaltung mehr ist, als ein künstlerisches Ereignis: daß sie eine machtvolle Kundgebung ist für das Deutschtum, für die unlösbare Verknüpfung des Nürnberger Meisters mit der deutschen Kunst.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Veit Stoß. Kniende Maria. Marienkirche Krakau

Detail aus dem Mittelstück des Hochaltars (s. Seite 327)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

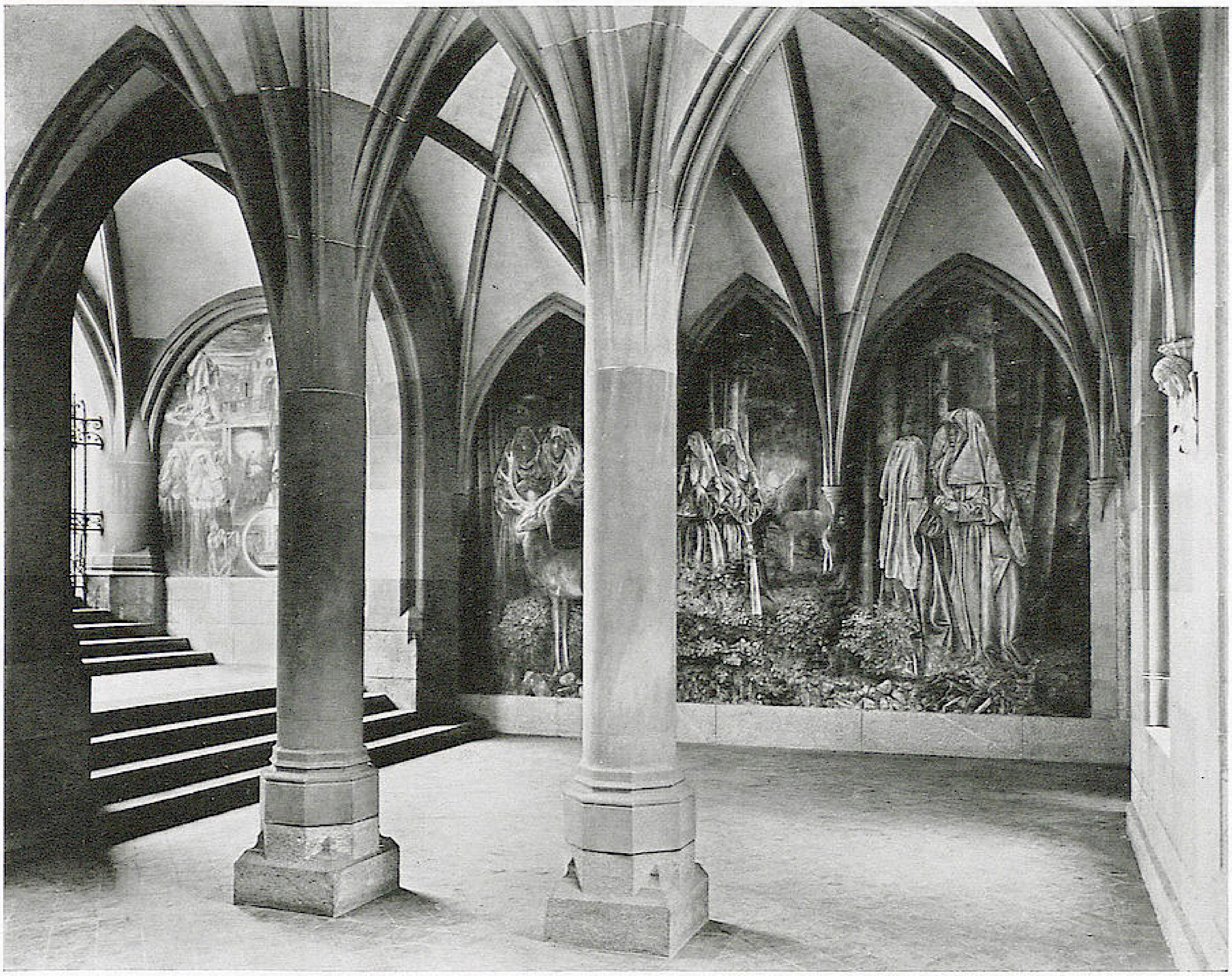
Veit Stoß. Kopf eines Apostels aus der „Sendung des Hl. Geistes"
Aus dem rechten Flügel des Hochaltars in der Marienkirche Krakau (s. S. 327)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Veit Stoß. Geburt Christi

Mittelstück aus dem Marienaltar der Pfarrkirche zu Bamberg. 1523

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Paul Bodmer. Wandgemälde im Fraumünster-Kreuzgang in Zürich

Paul Bodmers Wandbilder im Fraumünster-Kreuzgang in Zürich. Von E. Briner

Das Fraumünsterstift in Zürich wurde im Jahre 853 von König Ludwig dem Deutschen gegründet und während der ersten Jahrzehnte durch die Königstöchter Hildegard und Bertha betreut. In der Reformation wurde das Kloster aufgehoben, die altertümlichen Bauten bestanden aber bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weiter. Als Gustav Gull, der Erbauer des Schweizerischen Landesmuseums, an der Stelle des alten „Fraumünsteramtes" das Stadthaus erbaute, wurde der alte Kreuzgang bei der Fraumünsterkirche in eine Hof- und Hallenanlage umgebaut, die vom Straßenverkehr nicht berührt wird und auch einen stillen, friedvollen Raum zwischen den beiden Monumentalbauten bildet. Wertvolle Baureste eines romanischen Kreuzganges konnten hier neu aufgebaut werden; doch die anschließenden neugotischen Hallen wirkten immer etwas kahl und frostig. Heute ist diese Hallenarchitektur mit einem durchgehenden Farbenteppich ausgekleidet; Paul Bodmers Fresken umfassen 16 Bogenfelder und sind das größte und bedeutsamste neuere Freskenwerk der Schweiz.

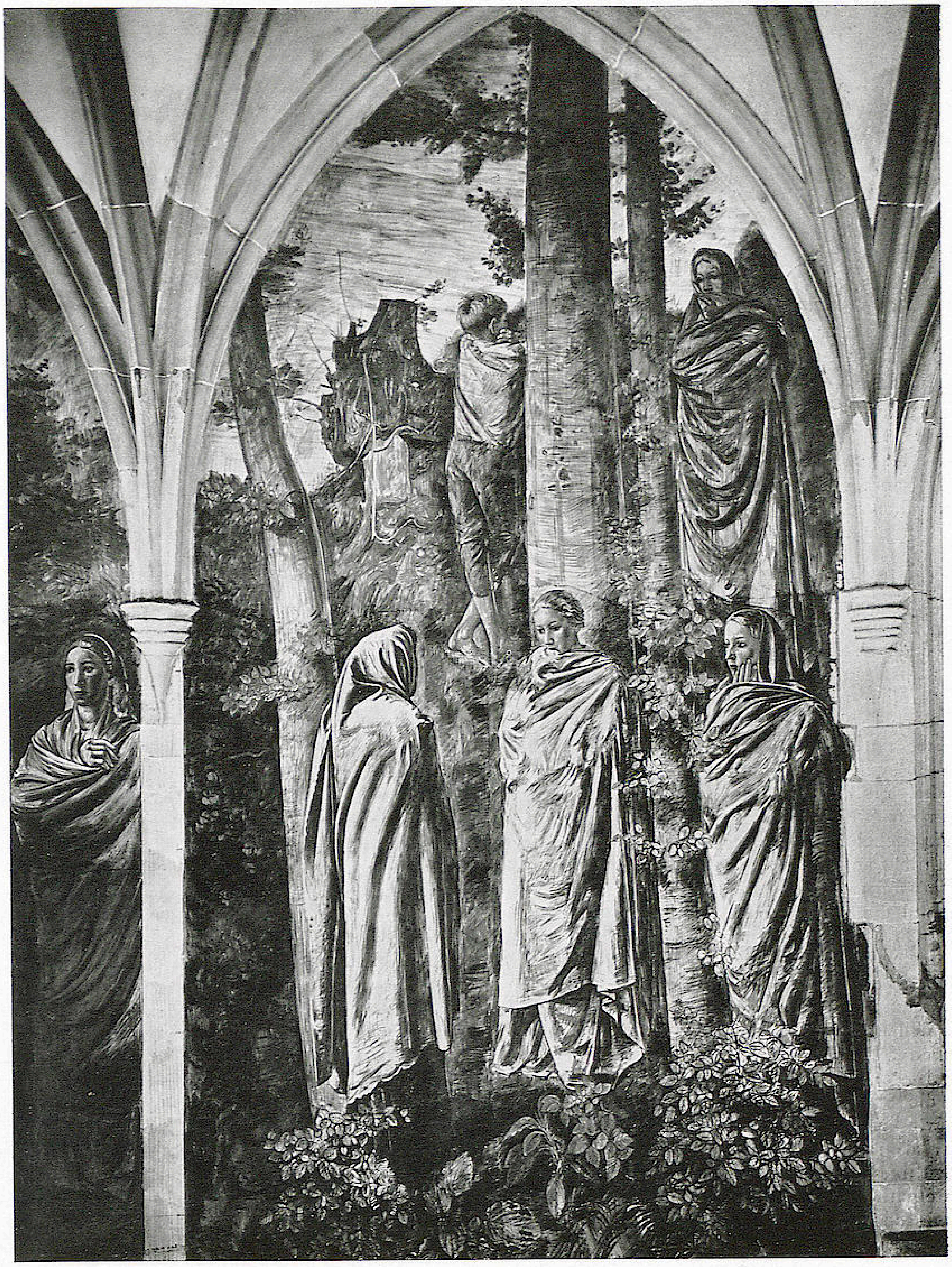
Als der Künstler sich im Laufe der Jahre in den Geist und die Stimmung mittelalterlicher Legenden einlebte, wurde aus der etwas umständlichen, expressionistisch instrumentierten Symbolik der beiden ersten Bilder ein stilles Träumen, dem die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Paul Bodmer. Die Taufe im Walde

Teilstück aus den Wandbildern im Fraumünster-Kreuzgang, Zürich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Paul Bodmer. Die Taufe im Walde

Teilstück aus den Wandbildern im Fraumünster-Kreuzgang, Zürich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Legende von der Gründung des Fraumünsters willkommen sein mußte. Das Motiv der beiden Königstöchter, denen ein Hirsch den Weg weist, wurde in frommen Varianten abgewandelt; das Gegenstück bilden die einprägsamen Zusammenordnungen von Klosterfrauen und Engeln. Es fehlt die monumentale Geste, der dekorative Linienzug. Doch spricht eine innere Größe der Auffassung aus diesen Wandbildern, die einem feinen malerischen Realismus die Freskotechnik dienstbar machen. Auch bei den späteren Bildfeldern („Die Taufe im Walde", „Das Martyrium der Zürcher Stadtheiligen") blieb trotz szenischer Bewegung der stille Klang des Geschehens gewahrt.

Zu Zeichnungen Alfred Kubins. Von Georg Jacob Wolf

Es sind mehr als dreißig Jahre vergangen, daß mir Alfred Kubin zum menschlichen und künstlerischen Erlebnis wurde. Die Begegnungen von Person zu Person sind selten geworden, seitdem Kubin zielbewußt die Einsamkeit erwählte und in seinem oberösterreichischen Schlößchen Zwickledt bei Wernstein am Inn ganz sich selbst und seiner Arbeit lebt, fern der Großstadt, fern dem sogenannten „Kunstzentrum". Trotzdem ist mir Kubin als Mensch und Künstler wie ein Phänomen gefolgt, fern und doch innig vertraut, mir zur Seite durch Paradies und Wüste, durch Strömungen, Richtungen und Moden der Kunst, durch geistige Wirrnisse, über kulturelle Höhen und Täler hinweg, immer er selbst und doch in der Entfaltung über drei Jahrzehnte hin stets ein Neuer.

Blieb so auch der Grundton der Persönlichkeit der gleiche, muß auch Kubins Ingenium als etwas Naturgewolltes oder Gottgegebenes von Anbeginn her feststehend gelten, so gebrach es dem Künstler doch nicht an Entwicklung. Es ist ein weiter Weg von jener ersten Mappe, die Hans von Weber herausgab und die uns Kubins Schaffen um 1900 zeigt, bis zu Kubins rein graphischen Arbeiten, die der Sechsundfünfzigjährige heute noch mit dem gleichen Temperament, wenn auch gereift in Weltanschauung und in technischem Ausdruck und fest und sicher geworden in seinen Mitteln, vor uns ausbreitet. Man verspürt an ihnen den Zuwachs an geistigem Gut und Gedankenfracht, man fühlt, wie die Stimmung allgemach beruhigter wurde und wie heute der Hauch um die Dinge, ihre Aura, mehr als ihre Stofflichkeit ihn bewegen, wie er Endgültiges, Abschließendes sagt, wo früher die problematische Behauptung, die auch einmal den Beweis schuldig blieb und als Frühleistung schuldig bleiben durfte, stand. Heute würde man auch nicht mehr, wie es wohl vor dreißig Jahren geschah, Kubin in Beziehung bringen zu Rops und Beardsley; dagegen wird man jetzt klar erkennen, was freilich auch damals schon bestand, daß er in Bosch, Breughel und Goya erlauchte Ahnherren besitzt. Was für Kubin übrigens gerade Breughel bedeutet, hat er in seinen offenherzig geschriebenen, ergreifenden Lebenserinnerungen „Die andere Seite" erzählt. Der Tag, an dem er im damaligen Wiener Hofmuseum vor den Gemälden des alten Breughel stand, gehört nach seinem Bekenntnis zu den reichsten seines Lebens. „Wenn später meine Bekanntschaft mit Klingers Frühwerk meinen äußeren Weg entschied, indem sie mich der Graphik zuwies, war hier das Erlebnis ein ganz anderes: Es war etwas ganz eigenartig Vertrautes, Tolles und Heiliges, tief Erregendes, was mir aber doch wieder so unendlich bekannt war und jede Saite meines Innern ins Zittern brachte, wie niemals sonst der Anblick eines Kunstwerkes früher oder später. Es ist nicht etwa nur das Gegenständliche, was mich bei diesem Meister so anspricht, sondern vor allem das Elementar-Visionäre seiner Kunst, das aus dem Unbewußten auftaucht und mit beinahe nüchtern einfachen Handwerkermitteln die Flut der Gestalten wunderbar bändigt."

Mit diesen Worten charakterisiert Kubin sein eigenes künstlerisches Wesen, er umschreibt Sinn und Gehalt seines Schaffens.

Ich rufe mir einige seiner Jugendwerke in die Erinnerung zurück. „Das Grausen" heißt eine dieser Zeichnungen: Vor dem Wrack eines Segelschiffes, das eine Welle turmhoch emporwirft, taucht der Tod auf, ein Skelett, das nur bis zu den Schultern den Wogen entsteigt und aus dessen einer Augenhöhle, gleich einem anatomischen Präparat, ein Auge herausquillt. Die „Todesstunde" trägt den gleichen visionären Charakter, nicht minder „Der Rebell", unter dem Nietzsche verstanden ist, „Der Affe", „Fruchtbarkeit", und so auch das Blatt, das wohl das bekannteste aus Kubins Frühzeit ist: „Der Krieg". Dies ist ein Gesicht von gigantischer Wucht, an dem der seinerzeit zur europäischen Sensation gewordene „Krieg" Franz Stucks nicht gemessen werden kann; erst die wild-krudelen Erlebnisse des Weltkriegs, etwa die Hölle von Verdun, haben die Zeitgenossen Kubins diese grandiose Darstellung des rücksichtslosen, unbarmherzigen, alles niedertrampelnden Zerstörers und Vernichters verstehen gelehrt.

Die Jahre gingen hin, der Krieg kam, Deutschlands Stern sank, die Jahre der Bedrückung und der Not zogen ein. Da erkannte man, daß es um die Visionen Kubins, denen er in seiner Kunst Ausdruck gab, etwas Prophetisches gewesen war. Kubin war von sensibelster Reagenz auf die Außenwelt; er war und ist im Grunde seines Wesens melancholisch;

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Alfred Kubin. Verrufener Ort

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Alfred Kubin. Unglück über Unglück

ein Pessimist, als den man ihn verschrie, war er nie. Schon in den Tagen deutschen Glanzes und deutscher Glorie hatten ihn die später zu graphischer Form geballten Angstträume überkommen. Nie war es kulturpolitischer Journalismus mit satirischer Absicht, was ihn bewegt und getrieben hatte, sondern ein Sehertum, das Visionäre — und darin unterscheidet sich seine „Ideengraphik" von allem anderen, das man gemeinhin mit diesem Begriff erfaßt. Er gibt uns keine ausgedachten, spintisierten Gebilde, sondern dies brach mit urtümlicher Gewalt aus dem Ingenium eines Künstlers hervor, der schon in Tagen der scheinbaren Blüte seines Volkes die Verfallsmomente schmerzhaft, aber klar und unabwendbar empfand und von ungekannten, elementaren Mächten getrieben wurde, sie zum Bild zu gestalten. Darauf beruht Kubins Bedeutung, die höher ist und für das deutsche Kulturleben beziehungsreicher als selbst die Klingers und Weltis.

Alle Graphik im höchsten Sinn ist Grenzbezirk der Kunst. Philosophisches und Poetisches schlägt hier mit der Bildkunst, mit den Momenten der Gestaltung und der Form zusammen. Kubin gab in diesem Sinn stets echteste Graphik. So hoch ich Wilhelm Leibl und Karl Stauffer-Bern schätze, muß ich ihren Radierungen und Zeichnungen doch den ursprünglichen graphischen Charakter absprechen: was sie schufen, ist Fortsetzung der Malerei mit anderen Mitteln. Kubin dagegen ist Graphiker reinsten Wassers, von echtester Prägung, Graphiker von Anbeginn. Graphik kann der geistigen Stofflichkeit nicht entraten. Bei ihm tat sie es nie; auch dort nicht, wo man das Moment der „Aktualität" wittern zu müssen vermeint.

Was Kubin in seinen frühen Phantasien und Zeichnungen geahnt, geschaut und gestaltet hatte: eine furchtbare Welt, voll des Grauens, des Lasters, der Not, umgab mit einem Schlag als Wirklichkeit die deutsche Menschheit der Nachkriegszeit.

Wie leicht wäre es für Kubin gewesen, jetzt zu triumphieren, den Savonarola zu spielen, sich zu fühlen als die Stimme des Rufenden in der Wüste. Aber es kam anders. Er, dem dies alles, um seine Definition Breughelscher Phantasien zu gebrauchen, „aus dem Unbewußten aufgetaucht" war, wurde plötzlich milder, sanfter; eine gewisse Ironie er-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schien, wo vordem Tragik oder zum mindesten Elegie regiert hatten. Es ist eine Übergangszeit, und Beweisstücke fehlen nicht. Da gibt es ein jetzt der staatlichen Graphischen Sammlung in München gehöriges Blatt, das den Titel trägt „Das Ende des Krieges". Es ist erschütternd, aber nicht verzweifelt: noch schwand über Tod und Verwesung nicht die letzte Hoffnung, ein blasser, schwacher Schein am Horizont scheint Möglichkeiten anzudeuten, und das „Nostris ex ossibus ultor" schwebt wie ein Motto über dem Werk.

Spätere, beruhigtere Zeiten bringen dem stiller, ernster, reifer werdenden Meister neue Themata und neue Motive. Dämonen und Nachtgesichte lassen den Künstler zwar auch jetzt nicht los, und jene geheimnisvolle Hintergründigkeit des Lebens, die Kubins Landsmann Billinger aus der Welt Strindbergs in unsere Zonen übertrug, reizen Kubin zur bildlichen Gestaltung. Es ist gewiß kein Zufall, nicht etwas, das von außen her veranlaßt war, daß der Künstler Billingers phantastisches Wirklichkeitsstück „Rauhnacht" illustrierte, wie er denn stets, wenn er einmal Gesichte und Gestaltungen anderer graphisch-illustrativ nachschuf, dies nur tat, wenn ihn innere Not und Einklang der Empfindung und der Stimmung trieben. In dieser späteren Zeit ist etwas

Alfred Kubin. Vor dem Abgrund

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Alfred Kubin. Flucht nach Ägypten

Versöhnliches über den alten Kämpfer und Ankläger gekommen. Ein Schein der Hoffnung blinkt auch über Ruinen, er ist über heulende Hunde und Schlangen ausgegossen, selbst über „Unglück über Unglück", über Abgründe, Stürme und verrufene Orte. Zuweilen zuckt es in diesen Arbeiten wie schmerzhaftes Lächeln auf. Manchmal wandelt sich Tragik in Tragikomik. Und zwischen allem gibt es plötzlich ein Blatt, eine scheinbar rasch hingeschriebene, die geistige Konzeption ohne jeglichen Verlust der Stimmung in das Bild rettende Impression eines Pfingstmorgens, einer Inn- oder Donau-Landschaft mit weiter Perspektive und intimster Vordergrund-Behandlung; ein Vöglein jubelt auf.

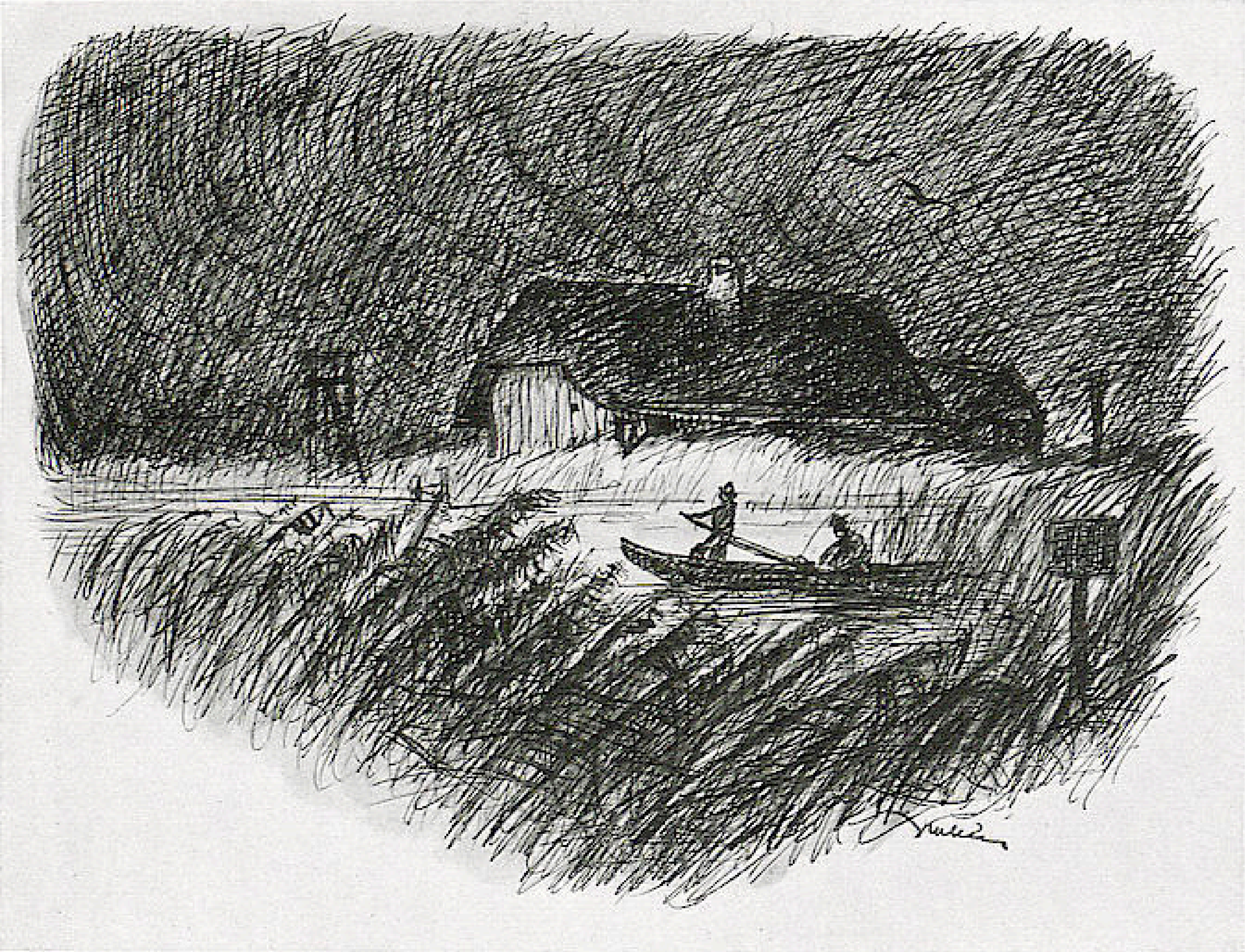
Alfred Kubin. Guter Fischfang. Aus „Rauhnacht" (Wegweiser-Verlag, Berlin)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Alfred Kubin. Sturm über Asien

Vielleicht ist diese reine Federzeichnung Kubins nicht sein vollendetstes und sicher ist sie nicht sein „interessantestes" Werk. Aber es fesselt mich wie kaum ein anderes in seinem weitverzweigten, an Gesichten, Formen, Inhalten, Stimmungen und auch im technischen Ausdruck unendlich mannigfaltigen Werk. Aus der Dumpfheit des Verzagens unserer Zeit führt es hinaus ins Freie, aus der etwas schwülen, barocken Technik seiner früheren Zeit, die sich einer oft schwulstigen und mit bizarrer Spritztechnik arbeitenden Pinselgraphik bedient, zur reinen, klaren, fast ausschließlich mit Konturen und Schwarz-Weiß-Kontrasten arbeitenden Zeichnung von heute, bei der man an Altdorfer, Wolf Huber und andere Meister der Donauschule denkt. Es ist etwas Altmeisterliches aufgewacht, aber es ist durchdrungen vom Geist unserer Zeit. Und die Hoffnung, das Ja-Sagen ist in diesem Werk wie in manchem anderen Kubins aus jüngerer Zeit, und dies eben ist es, dessen wir bedürfen und zu dem die Kunst bereit sein muß, wenn sie ihre kulturelle Aufgabe des Tages (aber darüber hinaus des Jahrhunderts, ja vielleicht der Ewigkeit) richtig lösen will.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Alfred Kubin. Haus im Moor

Dämmerungswelten. Von Alfred Kubin

Das Wesentliche über die bildende Kunst läßt sich niemals in Worten ausdrücken. Ich habe über technische Fragen an anderer Stelle geschrieben, einmal auch über verschiedene merkwürdige Fälle der Entstehung eines Bildes einiges mitgeteilt. Hier möchte ich Allgemeines abgrenzen und über eine Kunstübung berichten, die ich nun über ein klassisches Menschenalter hinaus mit ausschließlicher Leidenschaftlichkeit pflege. Also, nicht so sehr um das Was der Darstellung noch um das Wie derselben handelt es sich hier, sondern um das Wer der Persönlichkeit, in welcher diese Kunst verankert ist.

Seit je fühlte ich mich bei meinem Schaffen triebmäßig geführt, und bemerkenswerte Bewußtheit darf dabei selten vorausgesetzt werden. Freilich sammelte sich im Laufe der Jahre ein großer Erfahrungsschatz von Kniffen und Griffen an, der mir zuvor oft mühsame Umwege ersparte und mir den reineren Ausdruck des Schwierigen, das ich zeigen wollte, allmählich erleichterte. Indem ich mich mit bedingungsloser Hingabe um die Darstellung von tief Empfundenem oft quälte, gab ich nur einer unerbittlich diktierenden Kraft nach, gegen die mein bewußtes Ich sich oft eigensinnig wehrte. Erst in den letzten Jahren erkenne ich ein wenig klarer, daß es ein seelisches Zwischenreich ist, eine Region der Dämmerwelt, was in mir nach gültiger Gestaltung ringt. Meine Gebilde tragen alle das Stigma dieses zwittrigen Dämmerbereiches, doch ich kann nicht sagen, wie tief sie ihre Wurzeln in das allgemeine Leben senken. In besonderen, klarer schwingenden Augenblicken überkam mich wohl auch eine Ahnung, als ströme unterirdisch irgendein geheimnisvolles Fluid, das alles Leben miteinander verbindet. Ähnliche Gedanken finden sich sowohl in der östlichen als auch in der westlichen Mystik, an gewissen Stellen auch bei Nietzsche und bei Gottfried Keller ganz unzweideutig. Auch einer der feinsten Denker, Jules de Gaultier, vertritt eine Lebensanschauung, wonach die seelische Veranstaltung, die das Schauspiel der Welt geschaffen hat, sich gleichsam den Schwur leistete, nie unter den Masken, die sie angenommen, sich selbst zu erkennen, um den Genuß des endlosen Spiels des Unvorhergesehenen nicht einzubüßen. Ich selbst habe in meinem schon 1908 geschriebenen illustrierten Roman „Die andere Seite" (Verlag A. Langen & G. Müller, München) auf bedeutsame, in dieses Gebiet gehörige Beziehungen hingewiesen. Ja, man kann eigentlich dieses Buch als eine Art Baedeker für jene, nur halb vertrauten Länder benutzen. Jedenfalls war es ein Zwang, der mir gebot, die vielen Blätter zu

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zeichnen und das Buch zu schreiben, und mein ganzes künstlerisches Lebenswerk steht heute da und überrascht vielleicht mich selbst am allermeisten. In trüben Perioden wäre ich wahrscheinlich noch öfter zweiflerisch geworden über den Wert solcher verworrener, ja oft verzerrter Schöpfungen, wäre mir nicht doch die merkwürdige Wirkung, welche sie auf gebildete wie naive Menschen, aber auch auf unsere besten Künstler, Dichter und Denker ausübten, aufgefallen. Es mußte ihnen also eine allgemeine Bedeutung beigemessen werden können.

Meine Gestalten sind weder auf irgendeinen ästhetischen Kanon festgelegt, noch sind sie Karikaturen; sie entgleiten jeder Formulierung, ich aber weiß um den Schaffenszwang, der hier unerbittlich am Werk ist. Ich sehe die Welt nicht etwa „so“, sondern in seltsamen, wie halbwachen Augenblikken erspähe ich erstaunt diese Verwandlungen, die oft kaum spürbar sind, so daß sie im Stadium des ersten Gewahrens selten klar geschaut werden, sondern erst allmählich tastend erwittert werden müssen. Eine angeborene Fähigkeit hierzu muß angestrengt geübt werden. Meine Räume, Beleuch-

Alfred Kubin. Tigerjagd

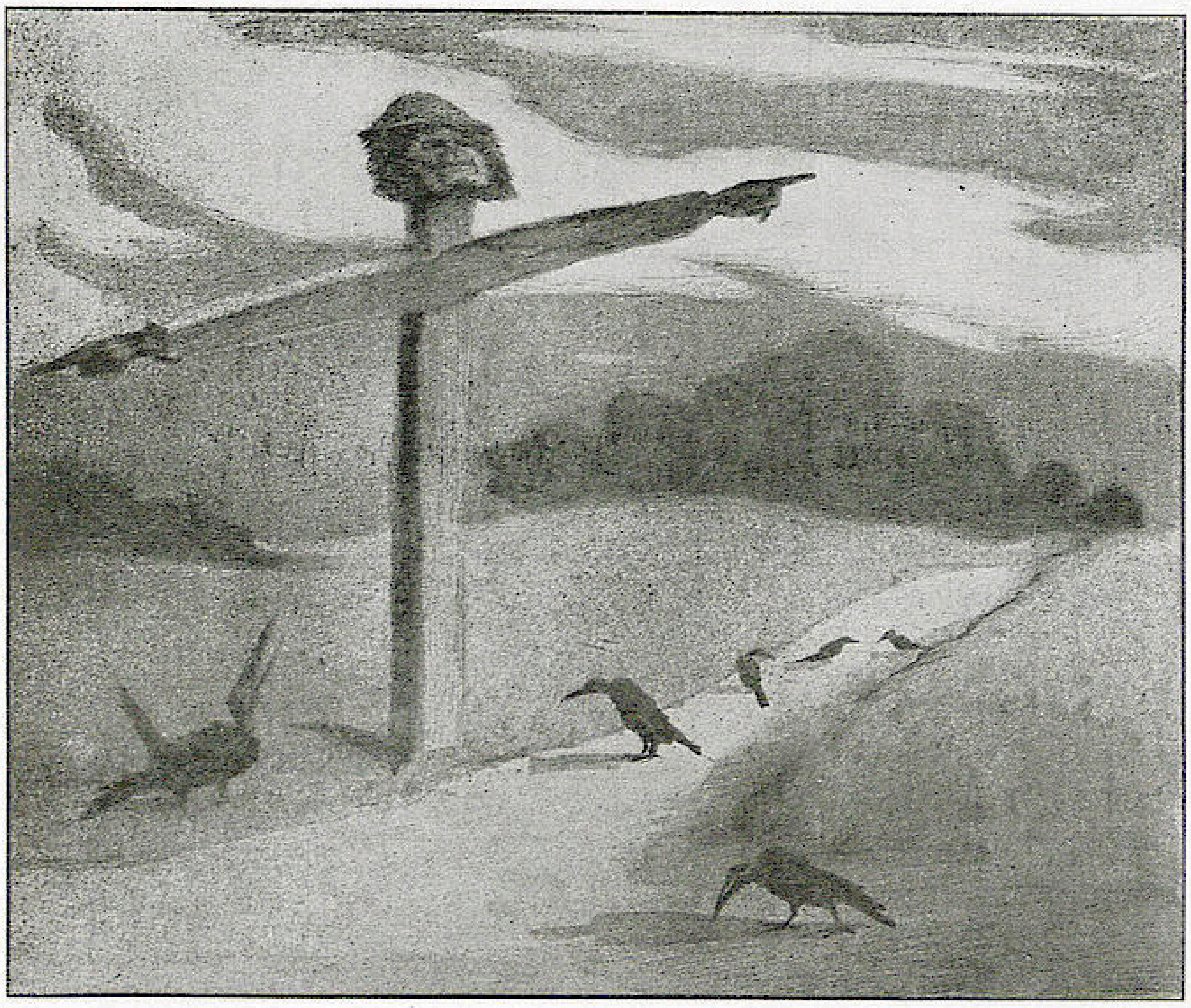
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tungen, Proportionen und Perspektiven sind weder in der Natur noch im Kopf vorhanden, und sind doch, eben im Zwischenreich der Dämmerung. Die menschlichen Figuren und die Gespenster, die zeichnerisch festgehalten werden, tragen alle das Signum, den unverwechselbaren Duft als gemeinsames Erkennungszeichen für jeden, der verwandte Erlebnisse hatte. Zahllose briefliche Anerkennungen, die mir zukamen, verbürgen ihre Echtheit.

Eine Landschaft, flach ins Weite gedehnt, felsig oder bewaldet, irgendein Tier, Pferd, Hund oder Insekt, oder eine scheinbar sinnlose Anhäufung von Gegenständen, aus der Dämmerzone geboren, können als Erscheinungen eine große Ähnlichkeit mit ihren Gegenstücken aus der „Wirklichkeit" haben und sind dennoch anders. Man hat ein Gefühl dafür, aber das Wort versagt. Als erster, ich glaube schon 1902, hat der Herausgeber des Kunstwart, F. Avenarius, in seiner Zeitschrift meine Art zu arbeiten „Traumzeichnen" genannt. Das trifft wohl die Richtung, ist aber zu ungenau. Ich mühe mich gewiß auch, als introspektiver Beobachter die Erinnerung an Träume für meine Kunst fruchtbar zu machen, aber mit geringem Erfolg. Träume sind in ihrem fortwährenden Wogen nicht festzuhalten, doch ergeben sich aus ihnen oft Anregungen für meine Blätter. Sehr bald nach meinem ersten Auftreten waren es die okkultischen Kreise, die lebhaftes Interesse für meine Produktionen zeigten. Man behauptete, sie wären Porträts von Astralwesen, aber dazu konnte ich nur die Achseln zukken. In späteren Jahren wurden im Gespräch mit Forschern auf diesem Gebiet manche meiner Phantome als Ureindrücke, als bildhafte Reste von Erfahrungen zahlreicher Generationen bereits vorhistorischer Menschheit, durch den Filter meiner Persönlichkeit gepreßt, bezeichnet. Vielleicht trifft bei dieser Erklärung manches zu, sie steht jedenfalls zur Diskussion und läßt sich glauben oder nicht. Sicher ist, daß mein Gefühlsbereich sich hauptsächlich aus dem Erlebnishumus der untergegangenen Kindheit und Jugend nährt. Unbezweifelbar ist auch, daß es Dämmerwelten gibt, genauer gesagt, die Fähigkeit oder Veranlagung, diese schauen zu können, und glücklicherweise bin ich durchaus nicht der Einzige, der sie schildert, denn es gab zu allen Zeiten und gibt auch heute noch Künstler, die sich mehr oder weniger mit diesen Dingen beschäftigen.

Die so oft bewiesene suggestive Kraft meiner Blätter, die sich in ihrer Auswirkung auf andere Menschen zeigt, ist wohl der einzige objektive Maßstab für ihre Gültigkeit bei dem herrschenden Wirrwarr der Tagesmeinungen. Daß ich immer öfter in der modernen Literatur den Begriff „Kubinisch" für hierher Gehöriges angewendet finde, ist mir die schönste und befriedigendste Anerkennung.

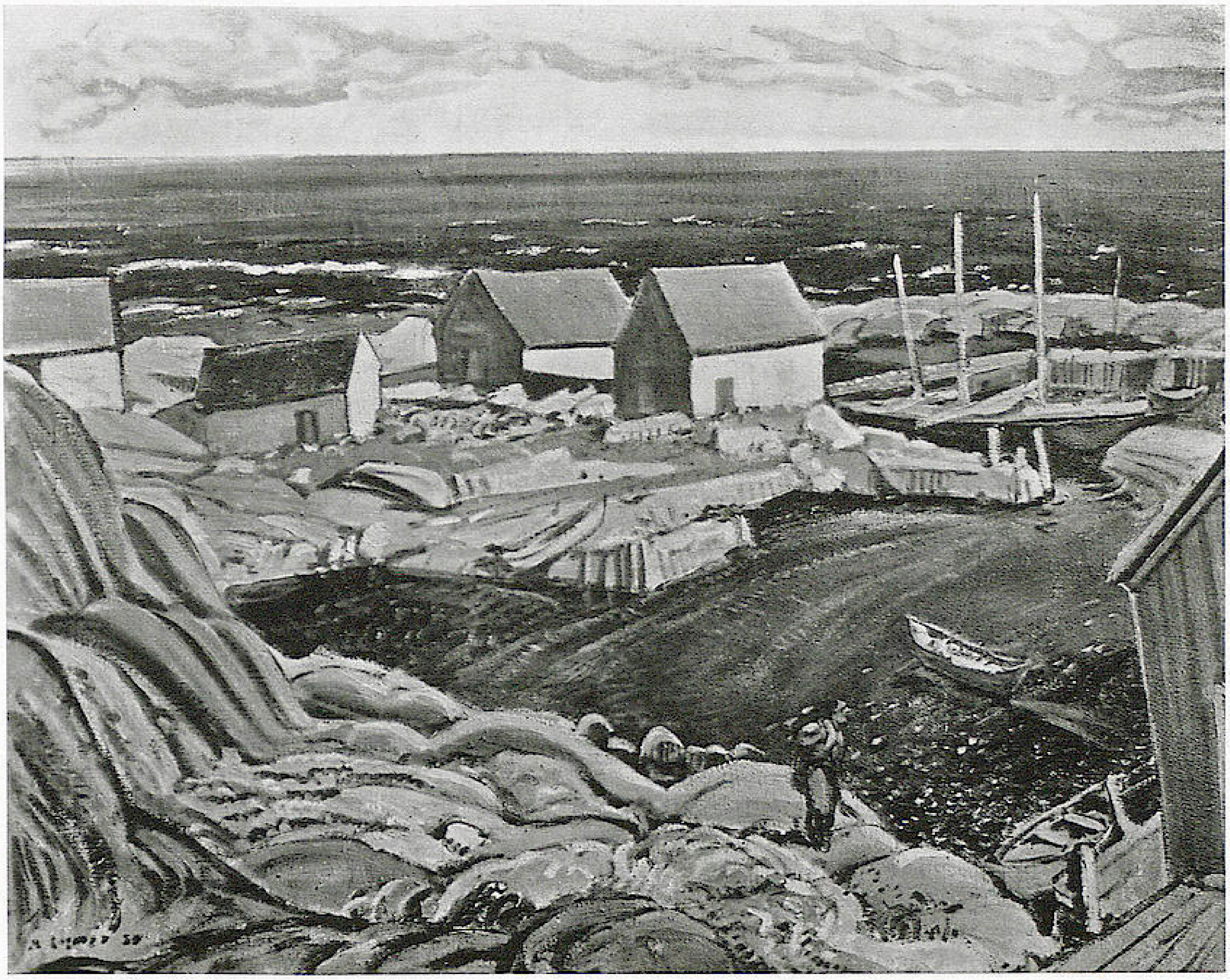
Ob sich unser Blick in das Seelenzwielicht dieses Gebietes erweitern oder ob er verkümmern wird, darüber Vermutungen zu äußern, gehört nicht hierher.



Alfred Kubin
Scheideweg

Aus „Dämonen und Nachtgesichte"
(C. Reißner Verlag, Dresden)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Arthur Lismer. Dorf am Meer

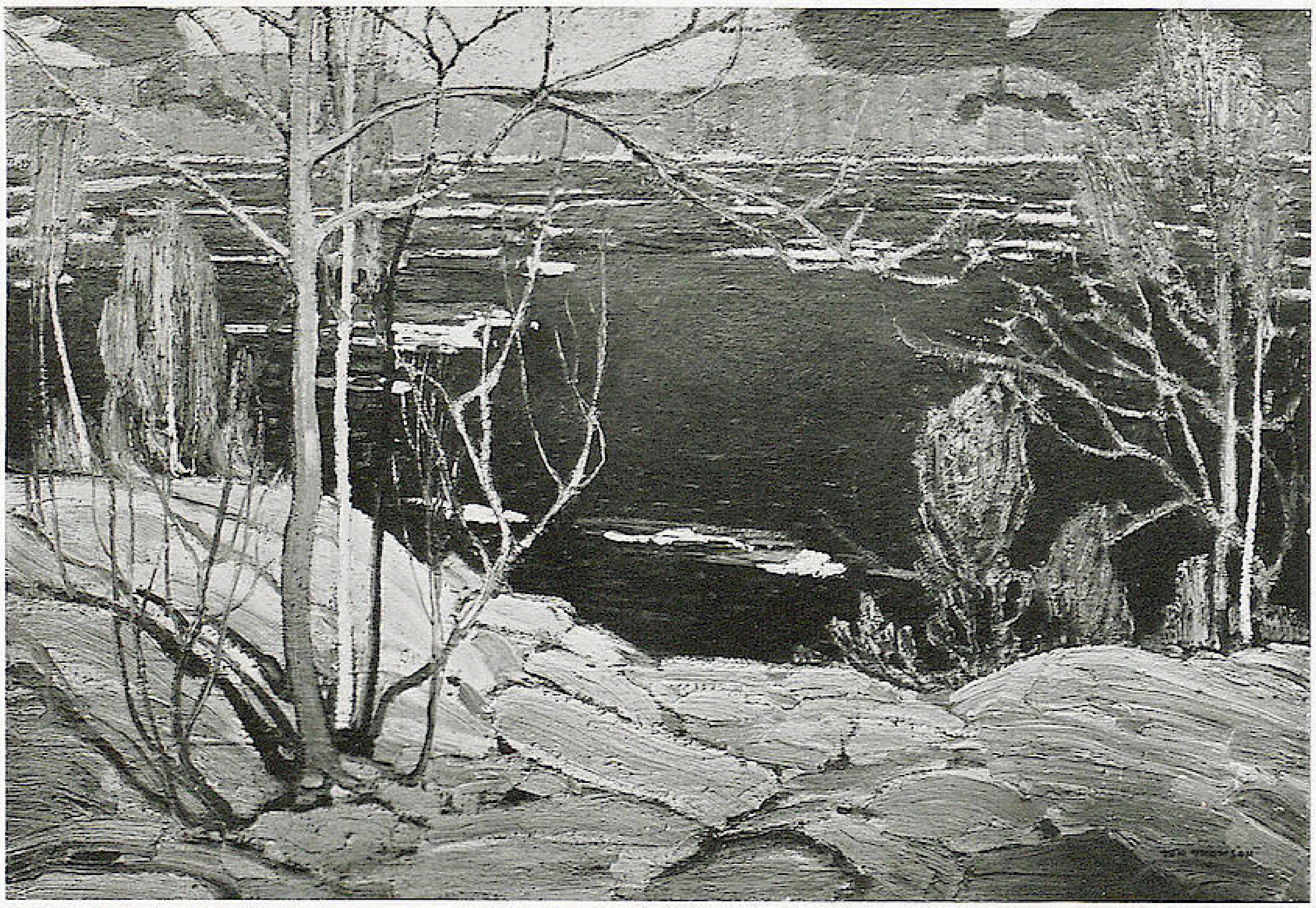
Moderne Malerei in Kanada

Es ist eine interessante und bemerkenswerte Tatsache, daß zwei der wichtigsten Gestalten aus den Anfängen kanadischer Kunst gegen Ende der Napoleonischen Kriege in Deutschland das Licht der Welt erblickten: Kornelius Kreighoff, um 1814 zu Düsseldorf geboren, verbrachte seine Jugend auf Schloß Mainburg bei Schweinfurt in Bayern und kam vor genau 100 Jahren nach Kanada. Erst diente er eine Zeit lang im Heer der Vereinigten Staaten, dann zog er nach Kanada, heiratete eine französische Kanadierin und ließ sich in Montreal nieder. Seine Bilder — er hat ihrer eine Menge geschaffen — sind sympathische und wahrheitsgetreue Wiedergaben des Lebens der indianischen und französisch-kanadischen „habitants", und heutigentages kann keine kanadische Gemäldesammlung als vollständig gelten, wenn sie nicht wenigstens ein Werk von Kreighoffs Hand aufzuweisen vermag. In der Darstellung kanadischer Lebensbilder war er der Schrittmacher.

Otto Jacobi, geboren zu Koningsburg und seinerzeit Hofmaler des Großherzogs von Nassau, kam erst in viel vorgeschritteneren Jahren nach Kanada. Sein Einfluß auf die kanadische Malerei unserer Tage ist schwer zu verfolgen. Doch entfaltete er in den Jahren des Werdens eine rege Tätigkeit und die Traditionen, die sich um ihn her entwickelten, prägen ihn als hervorragende und eindrucksvolle Künstlererscheinung.

Die Kanadier pflegen die Entwicklung der Kunst in ihrem Land als langsam zu bezeichnen. Jedoch am Maßstab der älteren Länder gemessen muß uns ihr Aufstieg in der Dominion als erstaunlich rasch anmuten. Die heute als Kanada bekannten Provinzen haben sich erst vor 60 Jahren zusammengeschlossen. 5 Jahre nachher trat die erste Künstlervereinigung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Tom Thomson. Eisgang

ins Leben. Heute führt eine ununterbrochene Kette von Gemäldegalerien und Künstlergruppen von Halifax bis Vancouver. Allerdings entfaltete sich alles, was in der Malerei irgendwie dem nationalen Charakter näherstand, anfangs nur zögernd, und gar mancher Rückblick auf die Tradition des „Old Country" war dem kühnen Vorwärtsdrängen hemmend im Wege. Sogar 1910, als in England eine Ausstellung kanadischer Gemälde stattfand, bemerkte die scharfblickende Kritik zutreffend:

„Es treten hier deutlich zwei Eigenschaften zutage, welche bei Schaffung des Meisterwerkes der Vergangenheit am Werke waren, nämlich Gefühl und Beobachtung. Gegenwärtig sind diese beiden Eigenschaften beträchtlich an der Entwicklung irgendeiner originalen Ausdrucksform behindert, weil die Ausdrucksmittel in den Ateliers eines fremden Landes, fern vom Erlebnis heimatlicher Geschichte und Umgebung, gesucht werden müssen. Heute liegt die Hauptstärke in der Beobachtung der physischen Gegebenheiten; das unwandelbar Wesentliche jedoch an jeder Szene wird durch die fremdländische Technik erdrückt."

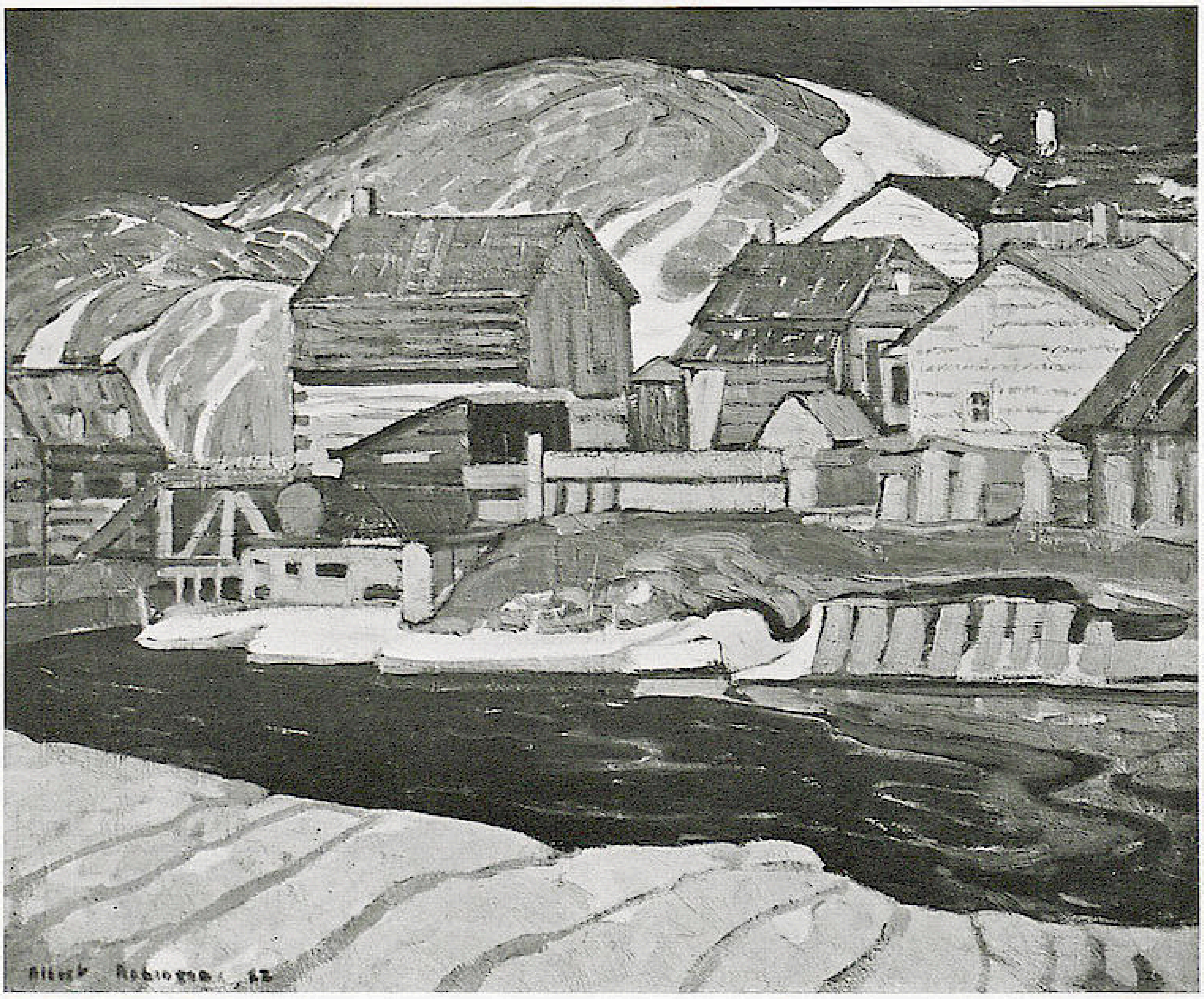
Während in Kanada nach der Gründung der Künstergenossenschaften die Kunst selbst ziemlich rasch heranwuchs, fanden sich dennoch nur wenige geistvolle Lehrer und kaum ein Führer. Der strebsame Schüler ging selbstverständlich ins Ausland, zumeist nach Paris, manchmal nach London oder Neuyork, und nach seiner Rückkehr bemühte er sich nach Kräften, das kanadische Bild dem Rahmen der neuerworbenen ausländischen Sehweise anzupassen.

Die zehn Jahre, die dann folgten, brachten jedoch einen nennenswerten Aufstieg: im ganzen Lande machte sich ein ausgesprochenes, wenn auch keineswegs aufdringliches nationales Bewußtsein geltend, und die Kunst, dieses zuverlässigste Barometer des Volksgeistes, wurde sofort Ausdruck des höheren Ideals. Der kanadische Künstler begann die Dinge mit eigenen Augen zu betrachten und ihre Eindrücke frisch und freimütig wiederzugeben. In Montreal, Toronto, Winnipeg, Vancouver und in geringerem Maß auch in anderen Zentren schließen sich junge Maler zu ganzen Gruppen zusammen und bilden so Teile einer kraftvollen Bewegung, welche, nirgends sonst unmittelbar wurzelnd, hervorragend eigenartig, national und spontan auftritt. Kam bisher die Kunst noch nicht zu Worte, so muß — das ist ihre Anschauung — in einer neuen Welt,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Horatio Walker. Kühe an der Tränke

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

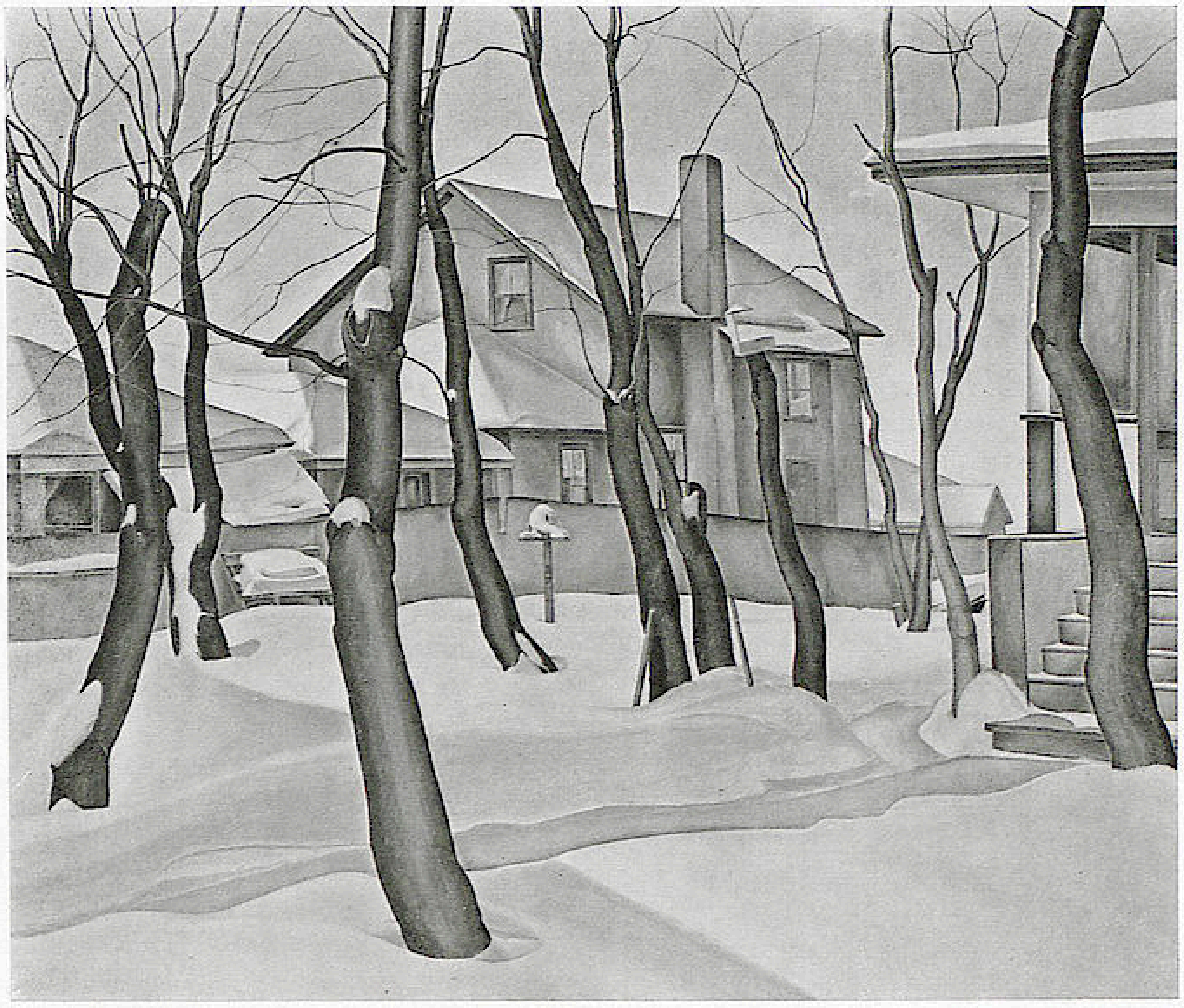


Albert H. Robinson. Schneeschmelze

einem neuen Zeitalter etwas Neues, Junges möglich sein.
Dabei aber sind für den Künstler des heutigen Kanada die Phasen des extremen „Modernismus", die über Europa und die Vereinigten Staaten hinweggegangen sind, ohne Belang. Der Kult des „Non-Representationalism", des „Nicht-Gegenständlichen", existiert für ihn nicht. In seinem Schaffen hat die Landschaft weitaus das Übergewicht über das Figürliche, denn das Hauptthema für den kanadischen Maler ist seine Heimat Kanada: seine „Sujets" führen ihn von den Ufern der Großen Seen bis zu den einsamen Vorposten der Königlich Kanadischen Reiterpolizei weit draußen im Polarkreis, — ein Land von unendlicher Vielgestaltigkeit, Berge voll ernster, rauher Majestät, Ebenen, die sich ohne Unterbrechung tausend Meilen erstrecken, eine leuchtende, klare Atmosphäre und ein bunter, farbenfroher Tanz der Jahreszeiten.
Zum erstenmal trat die kanadische Kunst der Gegenwart außerhalb Kanadas selbst entscheidend in Erscheinung auf der großen Ausstellung des Britischen Weltreichs (British Empire Exhibition) zu London 1924 und 1925, wo sie neben anderen Sammlungen sowohl aus England als aus den Dominions bedeutsam zu Worte kam, und später noch im „Musée du Jeu de Paume" zu Paris 1927. Ihre Aufnahme durch die Kritik Europas war einmütig günstig. Allgemein wurde bewundernd anerkannt, daß hier eine kraftvolle Schule bodenständiger Landschaftsmalerei ins Leben getreten war, die unter weitgehender Ausschaltung ausländischer Einflüsse organisch aus dem Farbenglanz der heimischen Jahreszeiten und dem starken Charakter heimischer Landschaft emporwuchs. Was hier in Erscheinung trat, war nicht sowohl die Durchbrechung einer alten Tradition, als vielmehr die Schaffung einer neuen, unter dem machtvollen Einfluß einer großgearteten Landschaft, die manchmal eintönig, oft finster, nie aber trivial erscheint, und jeden überwältigt, der ihr zum erstenmal entgegentritt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. Y. Jackson. Hütten im Schnee



Lionel L. Fitzgerald. Winterlandschaft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Matthias May. Jesus und die Kinder. Federzeichnung

Matthias May. Von Oskar Lang

Gibt es noch Entdeckungen in der modernen Kunst? Man darf zweifeln, heute, wo schon kleine Talente ihre Biographen gefunden haben. Auch das Mißtrauen der allzuoft Enttäuschten mag sich regen. Und doch wird man, glaube ich, mit Recht davon sprechen dürfen, wenn ein Künstler das Niveau der Besten seiner Zeit erreicht hat und trotzdem der Welt verborgen blieb. Das trifft aber im Falle May zu. In fast völliger Abseitigkeit vollzog sich das Schaffen dieses Malers, der das 40. Lebensjahr nicht erreichte; zu Lebzeiten trat May im öffentlichen Kunstleben kaum hervor und auch heute noch ist er für die breite Allgemeinheit ein Unbekannter, so großer Wertschätzung er sich bereits in einem engeren Kreis von Kunstfreunden und Sammlern erfreut. Als die Galerie Thannhauser 1926 eine erste Überschau seines Nachlasses vermittelte — der 1928 eine Ausstellung seiner zahlreichen, meist farbigen Handzeichnungen in der Staatlich-graphischen Sammlung nachfolgte — überraschte und fesselte die Eigenart dieser Künstlererscheinung in gleicher Weise. Man stand plötzlich einem Werk gegenüber, das man nicht gekannt hatte, das aber durch die hohe Qualität wie durch die Neuartigkeit der Zielsetzungen zu ernstester Auseinandersetzung zwang. Diese Eindrücke wurden durch die umfangreiche Gedächtnisausstellung, die der Münchener Kunstverein im März des Jahres 1931 veranstaltete, in vollstem Maße bestätigt. Je mehr man von diesem Künstler sieht, desto mehr drängt sich die Empfindung auf, daß mit ihm eine der stärksten Hoffnungen der neueren Kunst ein allzu frühzeitiges Ende fand. Denn schon mit dem Erreichten — einem Werk, das notwendigerweise Torso bleiben mußte, — erweist sich May, was Reichtum der Erfindung, Gefühlsintensität und ursprüngliche Ge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Matthias May. Selbstbildnis

staltungskraft betrifft, als eine Begabung von nicht gewöhnlichen Ausmaßen.
May wurde im Jahre 1884 in Köln a. Rh. geboren. Sein Schicksalsweg war nicht leicht. Er begann als einfacher Arbeiter in der Stollwerkschen Schokoladenfabrik. Der unbezähmbare Drang zur Kunst veranlaßte ihn zu einem beinahe naiv anmutenden Schritt: er wandte sich an den deutschen Kaiser mit der Bitte um Studienunterstützung oder „wenigstens um einen Malkasten". Sein Chef, durch das Kabinett auf ihn aufmerksam gemacht, ermöglichte ihm den Besuch der dortigen Kunstgewerbeschule. Allein ihn trieb es mit Macht zur freien Kunst; so siedelte er 1906 nach München über und wurde auf der Akademie Schüler von W. v. Diez und A. Jank. Eine Zeit des Ringens, des Ausreifens folgte; eine gewaltige Produktion setzte ein, denn jedes erreichte Ziel bedeutete seinem rastlos vor-

SMB Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin

Matthias May. Badende. Tuschzeichnung

wärtsdrängenden Geist nur Etappe zu einem neuen. Zu Beginn des Krieges schuf er sich einen Hausstand in Linz a. D. und gründete dort eine Malschule. Doch zog es ihn immer wieder nach München; schon schien 1923 dieser Wunsch in Erfüllung zu gehen, da wurde er im Sommer von einer tückischen Krankheit befallen, die den Unermüdlichen in wenigen Tagen dahinraffte.

Bezeichnend für seine Wesensart ist, daß er, so stark er auch von den Zeitströmungen mitgetragen wurde, doch nie auf eine bestimmte Richtung eingeschworen war. Allem Theoretischen abhold, war er viel zu sehr reiner Maler, ganz aus dem Vitalen heraus schaffender Künstler, um nicht die Strenge der künstlerischen Grundhaltung für das wirklich Ausschlaggebende zu halten. — Die frühen Werke zeigen ihn noch stark im Banne Leibls und seiner Schule, für einen Rheinländer kaum verwunderlich. Fein abgestufte Tonigkeit, aus dem Helldunkel entwickelt, ist das Charakteristikum dieser ersten Epoche. Das hohe Niveau malerischer Kultur, das er bereits erreicht hatte, zeigt am deutlichsten das Selbstporträt von 1910, das jenseits aller Selbstgefälligkeit so ganz erfüllt ist von dem heiligen Ernst der Hingabe an seine Lebensaufgabe. Als gewichtiges Durchgangsstadium erfolgt dann, zusammenhängend mit den Eindrücken einer Pariser Reise, die Aufhellung der Palette, Durchleuchtung und Lockerung der Farbe im Sinn einer äußerst differenzierten Valeurkunst. Der virtuos gemalte Halbakt der „Frau mit den roten Haaren" sei als besonders bezeichnendes Beispiel genannt. Die dritte Periode endlich, in die Kriegs- und Nachkriegszeit fallend, bringt die Auseinandersetzung mit expressionistischen Tendenzen und die Findung des eigenen Stils: die Formen strecken und dehnen sich, eine gewaltige Dynamik, oft an barocke Stilgebung erinnernd, entlädt sich in kühnen Bewegungsspannungen, die Farbe beginnt immateriell zu werden und in einer eigenen Transparenz zu leuchten. Zugleich wächst das Interesse am Vorwurf: religiöse Themen, nicht bloßer Einfühlung, sondern ursprünglicher Erlebnisgewalt ent-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Matthias May. Susanna im Bade. Federzeichnung

Matthias May. Biblische Szene. Rötelzeichnung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

springend, bedrängen ihn und lassen ihn nicht mehr los; das Seelisch-Expressive erhebt sich zu visionärer Schau, das Stadium des wertesetzenden Schöpfertums ist erreicht. Eine eigentümliche Transzendenz ist es, die die Bilder dieser letzten Jahre kennzeichnet. Wie seine Entwicklung weiter verlaufen wäre? Wer will es sagen? Wir können es nur ahnen aus zwei Bildern, die er kurz vor seinem Tode gemalt hat, einem „Sebastian" und „Moses", die noch eine erstaunliche Steigerung über alles Bisherige hinaus darstellen.

May strebte nach dem Höchsten; entscheidend ist in seinem gesamten Schaffen die strenge Gesetzmäßigkeit der Bildgestaltung, in der sich ein elementarer Sinn für formrhythmische Zusammenhänge äußert; sie bewirkt zugleich gegenüber den strömenden Gewalten der Bewegungsrythmen die notwendige Bindung und Verfestigung. Daneben stand ihm ein malerisches Empfinden von äußerster Differenziertheit und eine unerschöpfliche Phantasie zu Gebot. Ein Reifender und doch schon ein innerlich Reifer, so steht May mit seinem Werk vor uns; war es ihm auch nicht vergönnt, es zu vollenden, so bedeutet es doch einen höchst gewichtigen, in seinen Auswirkungen noch nicht abzuschätzenden Vorstoß in künstlerisches Neuland. Es dürfte keine Überschätzung sein, wenn man die Meinung vertritt, daß ihm in der Reihe der richtunggebenden Künstler seiner Zeit auch ein entsprechender Platz eingeräumt werden müßte.

Abstrakte Malerei? Von Günther Herzberg

Die Idee von der abstrakten Malerei ist wildes Fleisch in dem kulturellen Wachstum der Menschheit. Sie ist der Endpunkt intellektueller Weiterführung künstlerischer Errungenschaften unserer Zeit.

Das unbedingte Werten des geistigen und seelischen Ausdruckes gegenüber äußerer Gestalt, die Zusammenballung des Wesentlichen unter Fortlassung verwirrender Einzelheiten, beides die wertvollsten Produkte künstlerischen Ringens der Neuzeit, verleiteten zu starrer Weiterführung in die Regionen abstrakter Theoretik.

Die Ausdruckskraft der ungemischten Farbe ist nach langer Entwicklung über den Impressionismus und den Neoimpressionismus im Expressionismus zu elementarer Wirkung gekommen. Ihre urwüchsige Reinheit und der völlige Verzicht auf naturalistische Formung steigert die Ausdruckskraft ihrer Objekte auf das Höchste. Im Erkennen dieses Entwicklungsvorganges glaubt die gegenstandslose Malerei organisch weiterzuschreiten, indem sie die Farbe von dem Gegenstande ihrer Gestaltung völlig löst. In abstrakten Kompositionen soll die Farbe ihre Wirkung auf das künstlerische Empfinden des Menschen ausüben, soll der Mensch den bildlichen Ausdruck seiner inneren Spannungen und Empfindungen darstellen. Diese logische Folgerung mag gedanklich reizvoll sein, kann jedoch nie dem Willen künstlerischer Schöpferkraft entspringen.

Der Maler erlebt sein Dasein mit bebenden Sinnen. Er erschaut um sich das Weben der Natur, die Leidenschaften und Schicksale seiner Mitmenschen. Er erfühlt Schönheit und Tragik des menschlichen Lebens, Spannungen und Schwankungen der menschlichen Seele am empfindlichsten. Alles dieses formt in ihm das Kunstwerk. Sein Wollen und sein Werk würden zu sich selbst in Gegensatz treten, würden sie in der bildlichen Gestaltung die Ausdrucksformen der Natur und des Menschseins verschmähen. Es hieße einen Umweg machen, der weit ab vom Ziele führt, wollte er dieses alles in abstrakten Formen zum Ausdruck bringen. An diesem Punkt zeigt sich deutlich das rein intellektuelle Weitergehen der gegenstandslosen Malerei. Sie glaubt sich über die Ausdrucksformen der anderen malerischen Gestaltungsarten zu erheben und entfernt sich dabei von Sinn und Art der Kunst. Der ewige Quell des Werdens, Wachsens und Vergehens reicht nicht mehr bis zu ihr, sie wird zur trockenen, abstrakten Rechnung.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Julius Seyler. Svolvaer Lofoten

Staatl. Kunstausstellung München 1933

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Zur Eröffnung der Ersten Staatlichen Kunstausstellung München 1933

Am 12. Juli wurde mit einem Festakt in der Neuen Pinakothek die diesjährige Münchener Staatliche Ausstellung eröffnet. Aus der Eröffnungsrede von Kultusminister Schemm bringen wir einige der bedeutungsvollsten Stellen zum Abdruck:
„Staat und Kunst gehören zusammen. Somit ist Kunst nicht die Angelegenheit der Verwaltung allein, sondern Kunst und Kultur gehören zu den Lebenselementen des Staates. Sie sind, recht gesehen, die letzte Entfaltung eines gesunden Staatswesens überhaupt. Wirtschaft und Verwaltung und alle sonstigen Notwendigkeiten des Staates sind nur die Voraussetzungen für die eigentliche Sinngebung des Lebens, für die geistige, sittliche, ethische, kulturelle, in der Spitze gesehen, religiöse Entfaltung des Volkes. Es ist daher ein Ding der Selbstverständlichkeit, daß nur ein gesunder Staat wirkliche Kunst hervorbringen kann. Der Beweis dafür darf in dieser Ausstellung erblickt werden.
Schauen wir zurück auf die vergangenen zehn Jahre, so haben wir einen Staat vor uns gehabt, der in rassischer, sittlicher und ethischer Hinsicht nicht den Anspruch darauf erheben konnte, ein gesundes Staatswesen genannt zu werden. So mußte sich auch eine Kunst entwickeln, die dem Wesen des Volkes und seinen Grundsätzen überhaupt nicht mehr entsprechen konnte. Zerstörende Tendenzen waren es, die am Werke waren," . . . „zersetzende Elemente, die auf ein Zertrümmern und Zerstören des Kunstsinnes und des Kulturlebens des Volkes hingearbeitet haben. Man fand schöne Worte und erklärte: Wir befinden uns zurück auf dem Wege zum Natürlichen, in Wirklichkeit aber führten diese Wege nur ins Dunkel hinein, so tief, daß keine Sonne mehr hinkommen konnte, aus dem Chaos einen Kosmos zu schaffen. Deshalb waren auch die Ausstellungen *) meist Ausdruck des Niedrigen, Häßlichen, Undeutschen — primitiv im schlechtesten Sinne. Das materialistische, bolschewistische, marxistische Prinzip des Staates wirkte sich auch hier aus."

*

„Ein Volk, das einen Wagner und einen Beethoven hervorbrachte und diesen auch lauschte, wußte, daß es starke seelische Kräfte in sich birgt, die nicht vernichtet werden können. Wenn ich mir einen Vergleich erlaube: Hier ist ein roher Marmorklotz, das Chaos. In diesen Klotz dringt der gestaltende Geist, der Gedanke, und fängt an, ihn zu sprengen. Er macht in ihm den Kosmos lebendig. Der Schöpferwille des Menschen, wenn ich so sagen darf, das Gottum im Menschen, das immer etwas Schöpferisches in sich tragen muß, wirkt sich so zwangsläufig aus; denn Kunst ist letzten Endes immer etwas Schöpferisches, und so wächst das, was aus den Bildern hier zu uns spricht, aus dem Chaos heraus. Es formt sich durch Disziplin und wird zu einem wahren Ausdruck des schöpferischen Willens. Rembrandt sagte einmal: ‚An meinen Bildern dürft ihr nicht schnüffeln, denn Farben sind ungesund.' Das heißt für uns, wir dürfen die Bilder nicht analysieren, nicht chemisch zerlegen, wie es das Bestreben der Form-Bolschewisten war. ‚Die Bilder sind Seele,' so sagt Rembrandt, ‚mein Wollen und mein Ich, das in mir lebt und in mir spricht, nehmt daher meine Bilder als etwas Ganzes.'"

*

„Uns Nationalsozialisten aber darf niemand zudiktieren, daß sie den Fortschritt hemmen und nur eine Konservierung des alten Guten in den Vordergrund stellen wollen, ganz im Gegenteil: Ein Volk, ein Staat, der im Menschen nicht das Strebende mobilisiert und dafür sorgt, daß auch in der Kunst neue Gebiete errungen und erkämpft werden, wäre bestimmt falsch am Platz. Wir Nationalsozialisten sind nichts weiter als Kämpfer, wir bejahen aber vor allem das organische Wachsen und lassen nie zu, daß aus dem blauen Dunst heraus Neuheiten erfunden werden, ohne Zusammenhang mit dem guten Alten." . . . „Auch hier muß man zurückgreifen auf alte Größe. Auf den Schultern unserer Väter müssen wir noch Größeres, Höheres zu erringen suchen". . . . „Das Wesentliche dieser Welt ist das Unausgesprochene, Worte reden, schreiben und drucken sind nicht Umgangsformen der Welt der Kunst, sondern das, was von Seele zu Seele springt, was man nicht in Worte fassen kann. Das ist das Gebiet der wahren Kunst."

*

„Letzten Endes ist alles, was in der Kunst seinen Ausdruck findet, Gotik. Am Ende des Spitzbogens steht nicht etwas Flaches, Nichtssagendes, sondern der Befehl nach oben. Diese Gotik ist nicht nur in der Linie zu suchen, sondern sie erinnert mit jedem guten Bild daran, daß eine Berufung ein Befehl ist. Immer liegt das Sehnen nach dem letzten Hohen fest verankert."

*

„So glauben wir, daß diese Ausstellung nunmehr zum ersten Male wieder nach dem großen Umbruch in politischer, weltanschaulicher und staatsgestaltender Hinsicht fast am Ende einer zweitausendjährigen Geschichte steht. Aber zugleich auch wieder auf der ersten Stufe eines neuen Zeitabschnittes. Wir wollen getreu bleiben dem Worte des großen Königs, der gesagt hat: ‚Nie sollt ihr aufhören, Kämpfer zu sein,' und das gilt auch in der Kunst. Diesen Gedanken wollen wir in die neue Zeit hineintragen, — eine glückliche deutsche Kunst für glückliche deutsche Menschen."

*) Siehe auch unseren Aufsatz Jahrg. 1931/32, S. 102.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Josef Wackerle. Europa

Staatl. Kunstausstellung München 1933

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Felix Bürgers. Winter im Dachauer Moos

Staatl. Kunstausstellung München 1933

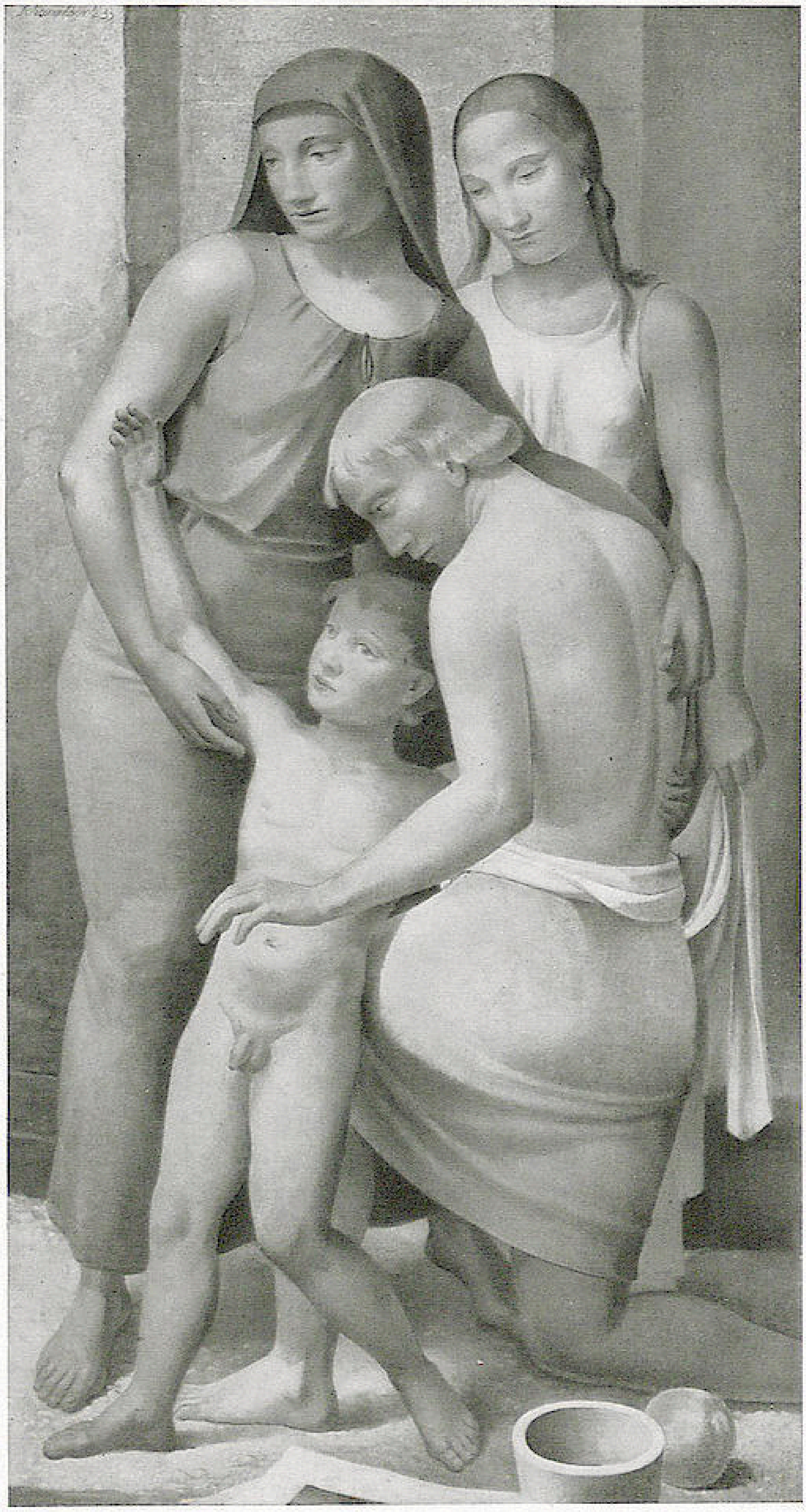
Die Erste Staatliche Kunstausstellung München 1933. Von Dr. Bruno Kroll

Das ist wesentlich an dieser Ausstellung: der Staat zeichnet verantwortlich für die künstlerische Qualität, für das Niveau. Und Prof. P. L. Troost, der Beauftragte der Regierung, der Maler und Bildhauer aus den verschiedenen Künstlergruppen zur Mitarbeit heranzog, um mit ihnen eine überparteiliche Jury, die Superjury, zu bilden, hat sich ehrlich bemüht, die Verantwortlichkeit gegenüber der künstlerischen Leistung mit den heutigen Forderungen in Einklang zu bringen. Vielleicht — fast ein wenig allzu ängstlich. Schade. Schade auch, daß einige der begabtesten Jungen sich aus unbegreiflichen Gründen der Ausstellung ferngehalten haben. Sie hätten das Gesicht der Ausstellung bereichert. Wir bedauern ferner, daß mancher Aussteller in seiner Wirkungsmöglichkeit beschnitten wurde — wenigstens scheint es so — und daß Auswärtige, besonders solche aus dem Norden nicht hinzugezogen wurden. So ist es München allein, das sich präsentiert.
Immerhin: „die Ausstellungsleitung hat sich zu der Auffassung bekannt, daß diese lebende Münchner Kunst verdient, in der Neuen Pinakothek untergebracht zu werden. Es ist ein Bekenntnis zur Würde und Größe der lebenden deutschen Kunst!“
Infolge des nicht zureichenden Platzes in der Pinakothek mußten Räume im zweiten Stock des Bibliothekbaues im Deutschen Museum, Räume, die bereits die beiden letzten Jahre für Ausstellungszwecke benützt wurden, belegt werden. Dies bedeutet keineswegs eine Scheidung in Künstler erster und zweiter Klasse. Die beiden Ausstellungen gehen unter gemeinsamem Namen und mit gemeinsamem Katalog.
Es ist viel in letzter Zeit über das Ideal nationaler

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kunst gesprochen und geschrieben worden. Wir erinnern an die Worte des preußischen Kultusministers Rust anläßlich der Eröffnung der großen Berliner Ausstellung: „Erst in der Kunst offenbart ein Volk sein tiefstes Wesen. Was ein Volk schaut, ersehnt, glaubt, wird im Künstler mächtig und treibt ihn zur Schöpfung. In seinem Kunstwerk ersteht daher, vom Zufälligen und Zeitlichen befreit, ein Bild des Ewigen und Unvergänglichen ... Große und echte Kunst kann daher auch nur für ein Volkstum schaffen ... Aber wir müssen einen Unterschied machen zwischen einer bewußt art- und geistesfremden Kunstdiktatur, ihren willfährigen Werkzeugen und den deutschen Künstlern, in deren Schaffen sich die Tragik einer Ziel- und Führungslosigkeit in Volk und Staat widerspiegelt. Wir bringen ihn wieder mit den nährenden Kräften Volk und Heimat zusammen, wir geben ihm wieder den langentbehrten Einklang mit denen, für die er schafft und schaffen muß. Im übrigen geben wir ihm die Freiheit! ... Das künstlerische Schaffen entspringt unwägbaren Kräften, die sich nicht verwalten lassen ...

Sensationell wirkten in München die Ausführungen

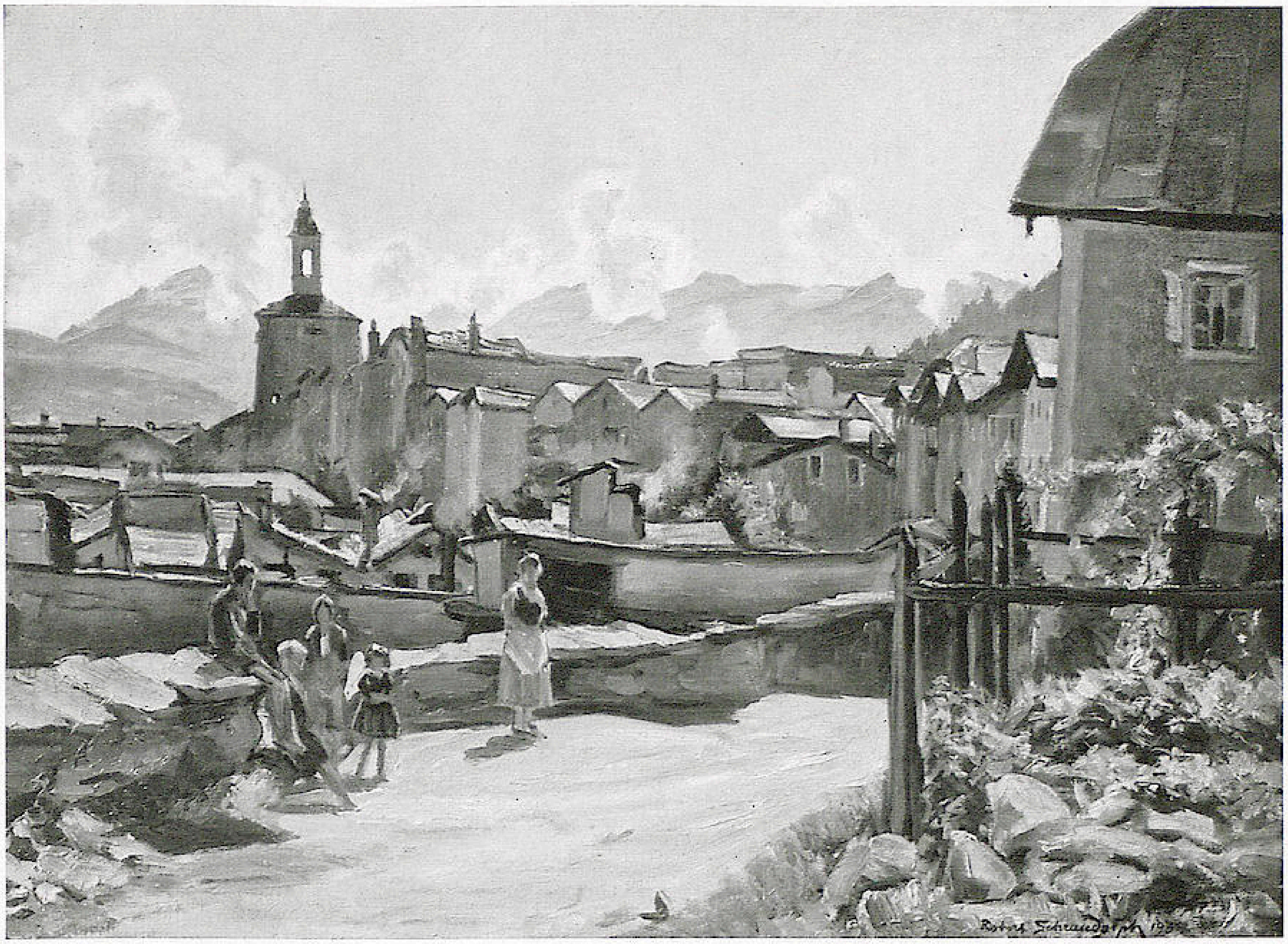


Carl Schwalbach

Mutter mit Knaben

Staatl. Kunstausstellung München 1933

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Oben:
Robert Schraudolph
Bergstädtchen

Unten:
Beppo Steinmetz
Spielende Kinder

Staatl. Ausstellung München 1933

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Hedwig Maria Ley. Bildnisbüste Adolf Hitler

Staatl. Kunstausstellung München 1933

Dr. Eskas im „Angriff": „Auch die diesjährige Ausstellung (der Berliner Künstler) wurde mit wenigen Ausnahmen dem neuen Zeitgeist wenig gerecht. Die Tatsache, daß der Verein vorwiegend ältere Herren zu seinen Mitgliedern zählt, kann daran nicht schuld sein. Denn es gibt genug Künstler, die über die ersten Mannesjahre hinaus sind und doch noch revolutionär empfinden.
Von diesen Revolutionären, die bereits vor dem Kriege dem französischen Impressionismus den Kampf ansagten und die deutsche Kunst wieder auf eigne Füße zu stellen suchten, hat sich der Verein Berliner Künstler distanziert. Das rächt sich heute. Während die Revolutionäre von damals um die deutsche Kunst kämpften und dabei ihre Existenz aufs Spiel setzten, fuhren die anderen im alten Trott ihrer akademischen oder impressionistischen Manier fort. Große, starke Kunst aber wird nur im Kampf um sie geboren.
Zugegeben, daß die Revolutionäre der Vorkriegszeit im Eifer ihres stürmischen Wollens manchmal über das Ziel hinausschossen. Das ließ sie leicht ihre Bindungen zur Allgemeinheit zugunsten eigenwilliger Experimentierlust vergessen . . . Was aber echt an diesen Revolutionären war und volkhaft, was in ehrlichem Ringen um die deutsche Kunst erkämpft wurde, das leuchtet heute unendlich nah in unsere Zeit hinein, die ebenfalls durch Kampf geworden ist.
Und es klingt von ähnlichem Geist, was Kultus-

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Heinrich von Zügel. Ausfahrt

Staatl. Kunstausstellung München 1933

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Walter Büttner. Selbstbildnis

Staatl. Kunstausstellung München 1933

minister Schemm aus Anlaß der Münchner Eröffnung sagte (s. auch den einleitenden Aufsatz). „Die große Sache der Kunst soll also keineswegs in der Enge kleinbürgerlichen Begriffs verenden. Im Gegenteil — die deutsche Kunst soll an Würde und Eindringlichkeit gewinnen. In einer höheren Einheit soll sie das Komplizierte, Bedingte, Dissonante unseres vielseitigen deutschen Lebens binden. Aber volkhaft soll die Kunst sein, ihre Sprache eine allgemeinverständliche, damit in einer lebendigen Verbindung zwischen Künstler und Volk beide hingeführt werden zu jenem sinnvollen Kunstwerk, das Ausdruck ist für die neuerwachte Religiosität unseres Schauens und Trachtens. Die Kunst soll sein ein Damm gegen die Chaotisierung unseres Herzens, der Welt und der Kultur. Und national soll die Kunst sein — indem sie sich auf die eigenvölkischen Formwerte besinnt, sich von dem faden, unverpflichtenden Kosmopolitismus lossagt und den seelisch-geistigen Lebenswirklichkeiten der eigenen Nation sich zuwendet!"

Die Ausstellung in München ist ein Schritt zu diesem Ideal. Denn sie bricht mit der Massendarbietung geschäftstüchtiger Rückständigkeit; dem Fortschrittswahn kosmopolitischer Prägung sagt sie den Kampf an.

Ausstellungstechnisch ist alles vorbildlich. Das Ausstellungsbild und die Aufmachung sind auf der Höhe. Die Anordnung der Bilder ist locker. Plastiken schieben sich dazwischen. Die verschiedenartigsten Äußerungen — denn die Einteilung nach Künstlergruppen ist aufgehoben — künstlerischen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Gestaltens stehen und hängen nebeneinander in einem schönen künstlerischen dekorativen Rhythmus. Überall spürt man die formende Hand des weisen Innenarchitekten.
Jedoch: Der künstlerische Tatbestand reißt weder zu staunender Bewunderung, weniger aber noch zu Protest hin — er ist wenig revolutionär. Aber schließlich ist München nicht Berlin. Und der Lebensrhythmus der neuerwachten süddeutschen Kunstmetropole ist ein anderer, ist traditionsgebundener — sicherlich nicht weniger künstlerisch. Das Gesamtniveau aber der Ausstellung ist ein ausgezeichnetes.
Die Spanne des Gebotenen reicht vom greisen Zügel — eine prächtige malerische wie technische Leistung übrigens die große „Ausfahrt", einer der nachhaltigsten künstlerischen Eindrücke — dann über K. Caspar, den Expressionisten, der stärker zum

Ludwig Bock. Kamelienstock

Staatl. Kunstausstellung München 1933

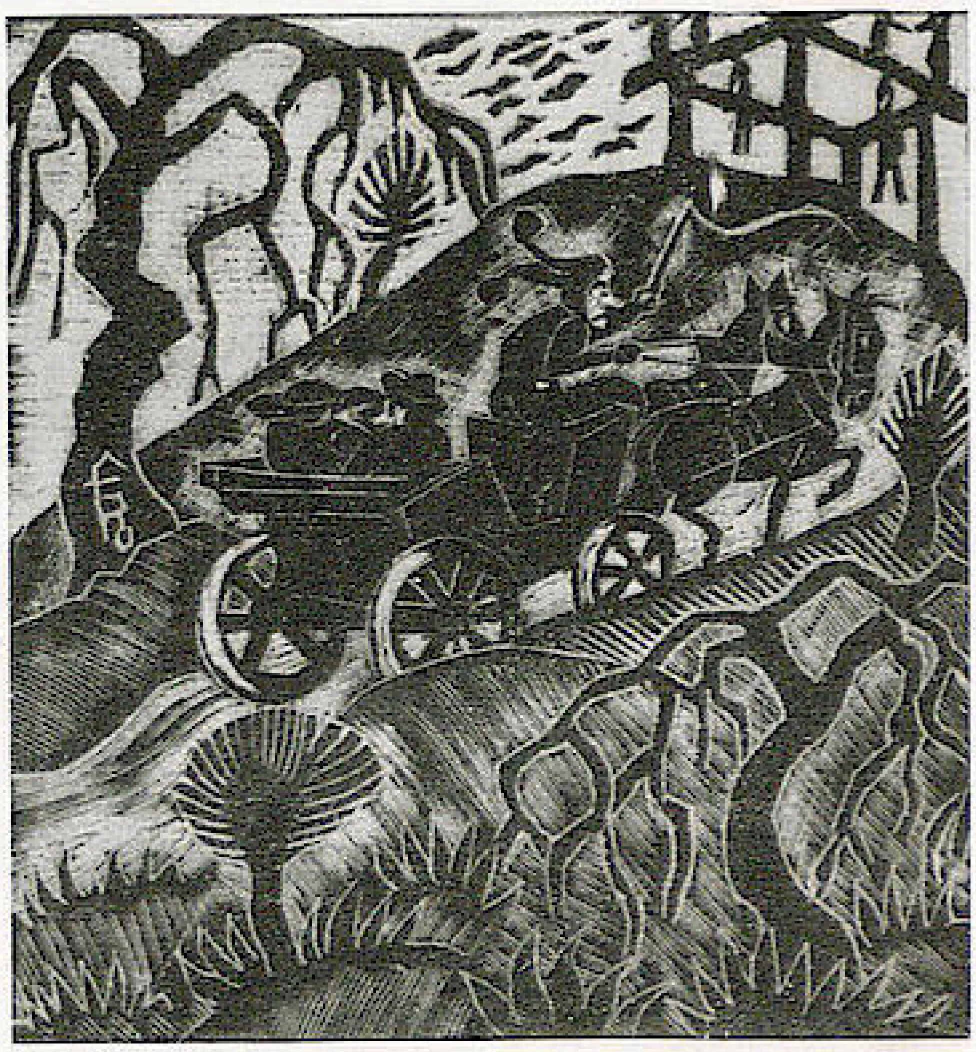
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wort hätte kommen müssen, dessen Frau M. Caspar-Filser, die mit einer blühenden Frühlingslandschaft fast noch kostbarer vertreten ist, über die sicher sehr gediegene, geschmackvolle neue Sachlichkeit der M. Unold und Schrimpf zu der gefestigten Form der Rich. Klein, F. Doll, Jos. Achmann, Ad. Jutz und Otto Geigenberger. Jutz und Geigenberger gewinnen aus einer malerischen Grundanschauung und aus dem Streben nach klarer Form und Bildverfestigung eine neue zeitnahe Klassizität. Die künstlerischen Ausdeutungen dazwischen sind reich an zarter Empfindung und malerischen Feinheiten: Feldmeyer, Wylluda, C. Ullrich, R. Sieck, Scheinhammer, Eugen Croissant, Julius Heß, Miller-Diflo, Müller-Wischin u. a. Die Stilleben von Ludwig Bock und H. Brüne, die Bildnisse von H. Gött, die Blumen von W. Maly — koloristische Kostbarkeiten. Hat die weite nordische Landschaft aus den Lofoten von Julius Seyler eigentlich noch was mit Impressionismus zu tun? Schramm-Zittau ist Impressionist und kein schlechter! Desgleichen Ch. Vetter. In einem gewissen süddeutschen Sinn noch M. von Hayeck und F. Bürgers. Aber die Landschaft von Seyler ist mehr als eine impressionistische Notiz! Etwas von der nordischen Schwere und Schweigsamkeit, etwas von dem ursprünglichen Zauber der in reichen, starken Kontrastfarben auch sich erfreuenden nordischen Siedlungswelt ist in diesem blendend gemalten Meisterwerk festgehalten. Geistreich, schmissig F. Naager. Reich an eigenen malerischen Feinheiten die Landschaften von Hummel — schade, daß seine Stilleben fehlen! Lichtenberger und W. Püttner, letzterer mit einer Kollektion vertreten, immer noch von den vornehmsten Münchner Koloristen. Und merkwürdig: auch eine kleine Anzahl Junger — meist Landschaftsmaler — wissen mit Geschick aus farbigen Werten stimmungsvolle, bildmäßig gut verfestigte, malerisch beglückende Bilder aufzubauen: D. Campi, W. Markuse, Josef Nickl, Hermann Euler, Unseld, Ehehalt, Lamprecht, Meisenbach, Anton Leidl und Florian Bosch. Aus der Reihe der Bildnisse ragt ein Porträt des W. Schulz von H. Groeber hervor, der noch mit einer ausgezeichneten Komposition „Bauernessen" vertreten ist, dann Samberger, A. Jutz und ein malerisch reizvolles Bildnis von Urschbach. Das Hitlerbildnis von Carl Horn hält sehr hohen Kunstansprüchen nicht stand, im übrigen gibt der Maler selber den Beweis — einer

Fritz Richter. Illustration zum Till Eulenspiegel

künstlerischeren Haltung — in seinem Selbstbildnis! Sentimentalität hat Rich. Pietzsch in dem Bild des „Ersten Mai" zur Entgleisung gebracht — es wird noch vielen so ergehen! — um so vorzüglicher sein Uhrenstilleben und andere Landschaften. Lothar Bechsteins Bestrebungen kommen in den Staffeleibildern nicht zur Geltung. Es fehlt die Wand. Es fehlt der Rhythmus des Raumes, die Stimmung desselben. Schade um die schönen, in der Linie klingenden, mit feinem Gefühl für menschliche Formen klar gesehene Akte. Vielleicht käme auch C. Schwalbach erst an der Wand zur vollen Geltung. Sicherlich P. Thalheimer. Übrigens auch H. Gött, von dem ein kostbar gemaltes, innig empfundenes Mädchenbildnis eine Perle der Ausstellung ist. Auch Jul. Hüther gehört mit seiner leichten, barock dekorativen, brillierenden Unbekümmertheit und Begabung zu ihnen.

Die Plastik ist vorzüglich vertreten. Welche Energie und Kraft, dabei welche Güte und Selbstverleugnung in dem feinen, durch formale Werte gleichfalls ausgezeichneten Porträt des Abtes Schachleitner von B. Bleeker. Erreicht in dem „Selbstbildnis" der etwas jüngere Bruder, H. Bleeker, nicht eine ähnliche seelische und formale Größe? Voller Anmut und Adel die Frauenköpfe von Toni Stadler, dem geborenen Frauenbildnisbildner! Entzückend, frisch, geschlossen auch als Form, die reizende „Liesi" von Stangl, ausgezeichnet auch



Fritz Richter. Illustration zum Till Eulenspiegel

der Akt eines jungen Mädchens. Von disziplinierter Strenge, ja Härte im Aufbau und Rhythmus die Köpfe von Richard Knecht. Von ähnlichem Geist und der gleichen künstlerischen Gestaltungskraft ein stehender Junge von L. Kasper. Der „Höhenflug" von Hahn, eine lebensgroße männliche Figur, harrt einer denkmalsmäßigen Aufstellung, um zur vollen Geltung zu kommen. Josef Wackerle —

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Albert Welti. Gang zum Hades. Radierung

Staatl. Kunstausstellung München 1933

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Franz Naager. Der Heilige

Staatl. Kunstausstellung München 1933

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ein Klassiker dekorativer Plastik — immer künstlerisch, immer brauchbar! Stark als Ausdruck und Form der Kopf eines Musikers von Georg Müller. Reich in der Oberfläche, klar in der Bewegung die Bildnisse des jungen H. Kirchner, Zeh, Geibel und A. Hiller strenger in den Formen. Neben den längst bewährten Tierbildnern Emil Manz und W. Zügel ringt in trotziger Kraft und eigner Anschauung, impressionistisch lebendig, aufgelockert, doch erdhaft schwer in den Formen und rhythmisch gebunden als ganze Form, Alexander Fischer um Anerkennung. Lebendig auch das Bildnis von Markus Heinlein.

In die Reihe der schönen, leider manchmal etwas zu gleichwertigen Kabinette schieben sich retrospektive Sammelausstellungen: Becker-Gundahl, Walter Ditz, Robert Engels, Albert Weisgerber, Ubbelohde, Neuenborn, V. Thomas (hier wäre eine Ausstellung des gesamten malerischen Werkes wohl am Platze gewesen!) A. Welti. Wir freuen uns dieser Werke. Bewundern sie. Aber ist diese beständige Betonung des Retrospektiven der Weg —

Oswald Poetzelberger. Föhn in Tirol

Staatl. Kunstausstellung München 1933

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Richard Knecht. Porträt Bildhauer Henke

Staatl. Kunstausstellung München 1933

auf dem München wieder zur Seele, zum künstlerischen Herzen Deutschlands werden kann? München bedeutet Ausgleich. Ausgleich zwischen Nord und Süd, zwischen Italien und Germanien, zwischen Ausdruck und Form. Und „München ist nicht so sehr eine Stadt der eignen, unmittelbaren Hervorbringung als der schönste Humus, auf dem in Deutschland das Überpflanzte am schönsten gedeihen kann; es ist eine Stätte mit dem Gesetz der Anziehung, mit dem Gesetz der Konzentration des Weltweiten auf einem lokal charakterisierten Boden!“

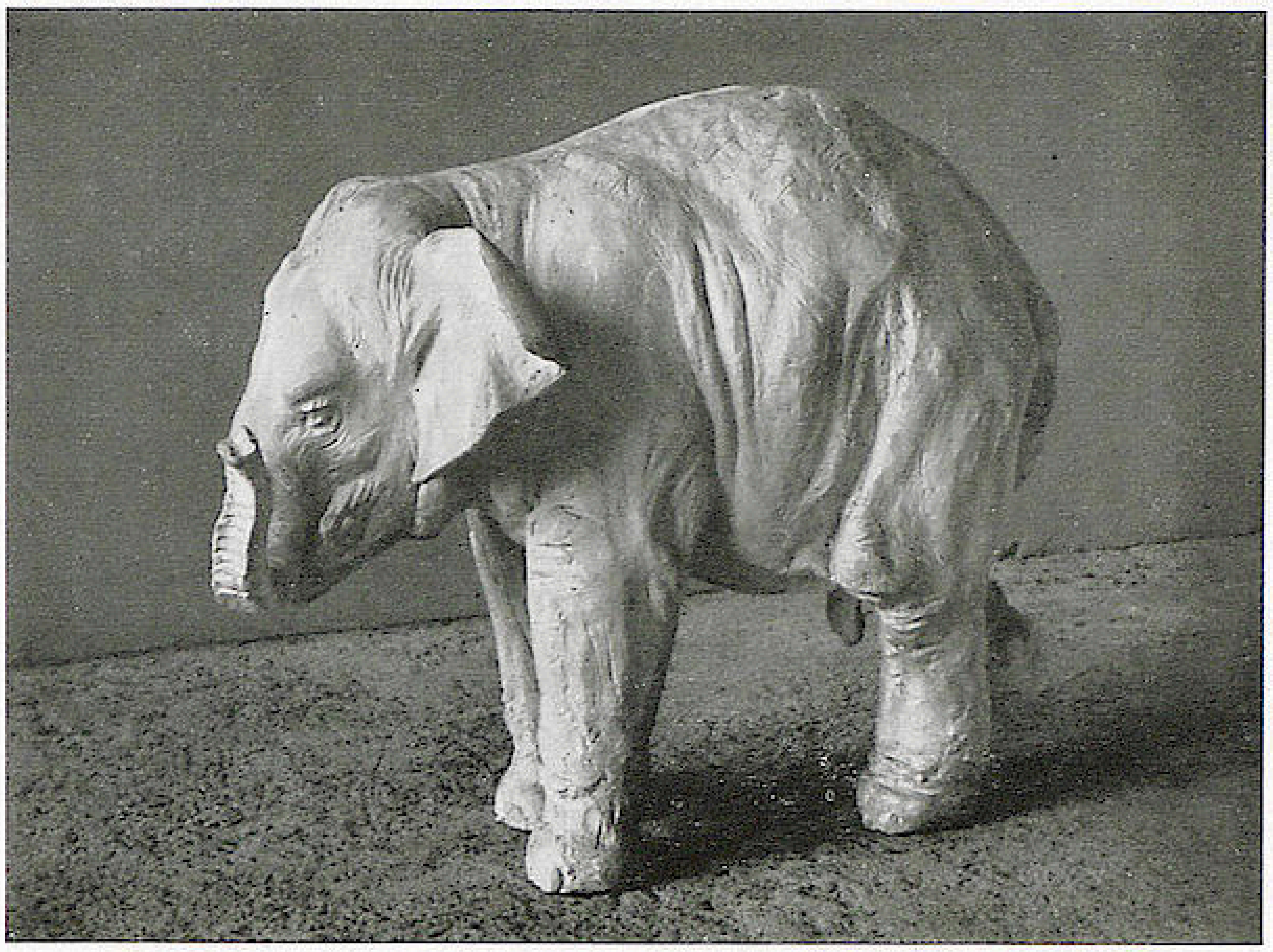
In diesem Sinne soll das neue „Haus der deutschen Kunst“, das in München erstehen wird, auch symptomatisch sein für das Vorzeichen eines neuen Aufstiegs deutscher Kunst.

(Eine weitere Sammlung von Abbildungen nach Werken der Ausstellung bringen wir im Oktoberheft.)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

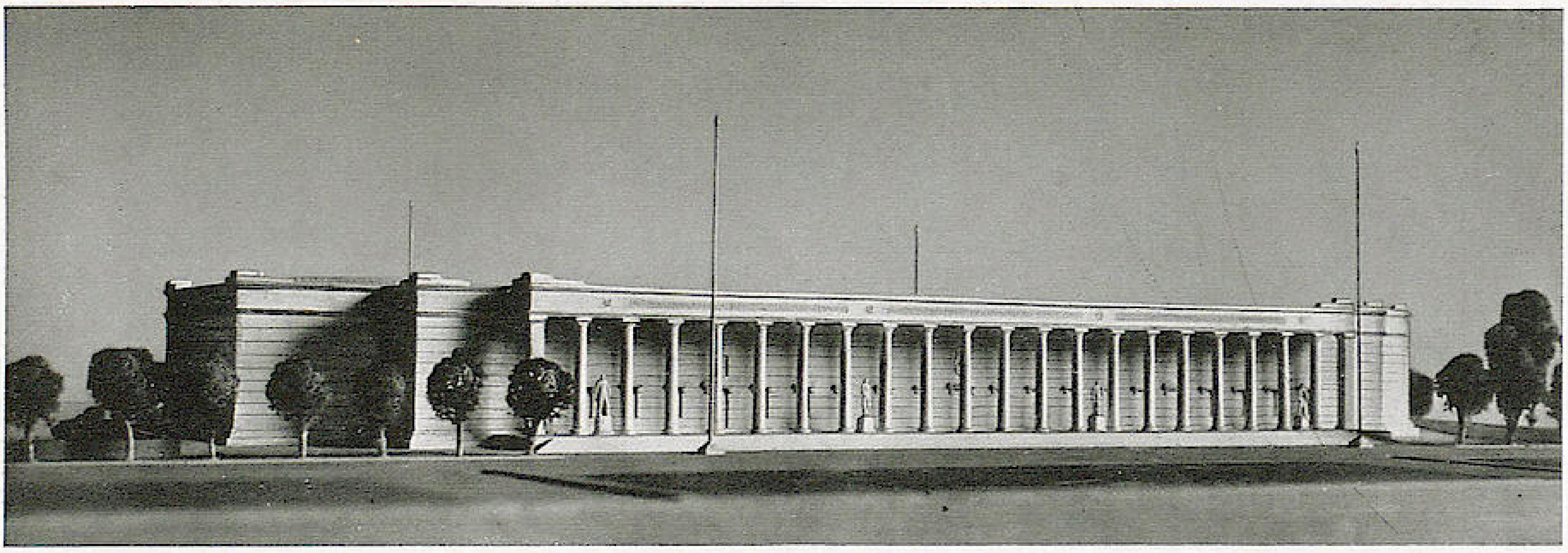
Andreas Lang
Weibliche Figur

Staatl. Kunstausstellung München 1933



Alexander Fischer
Wastl aus dem
Münchner Tierpark

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

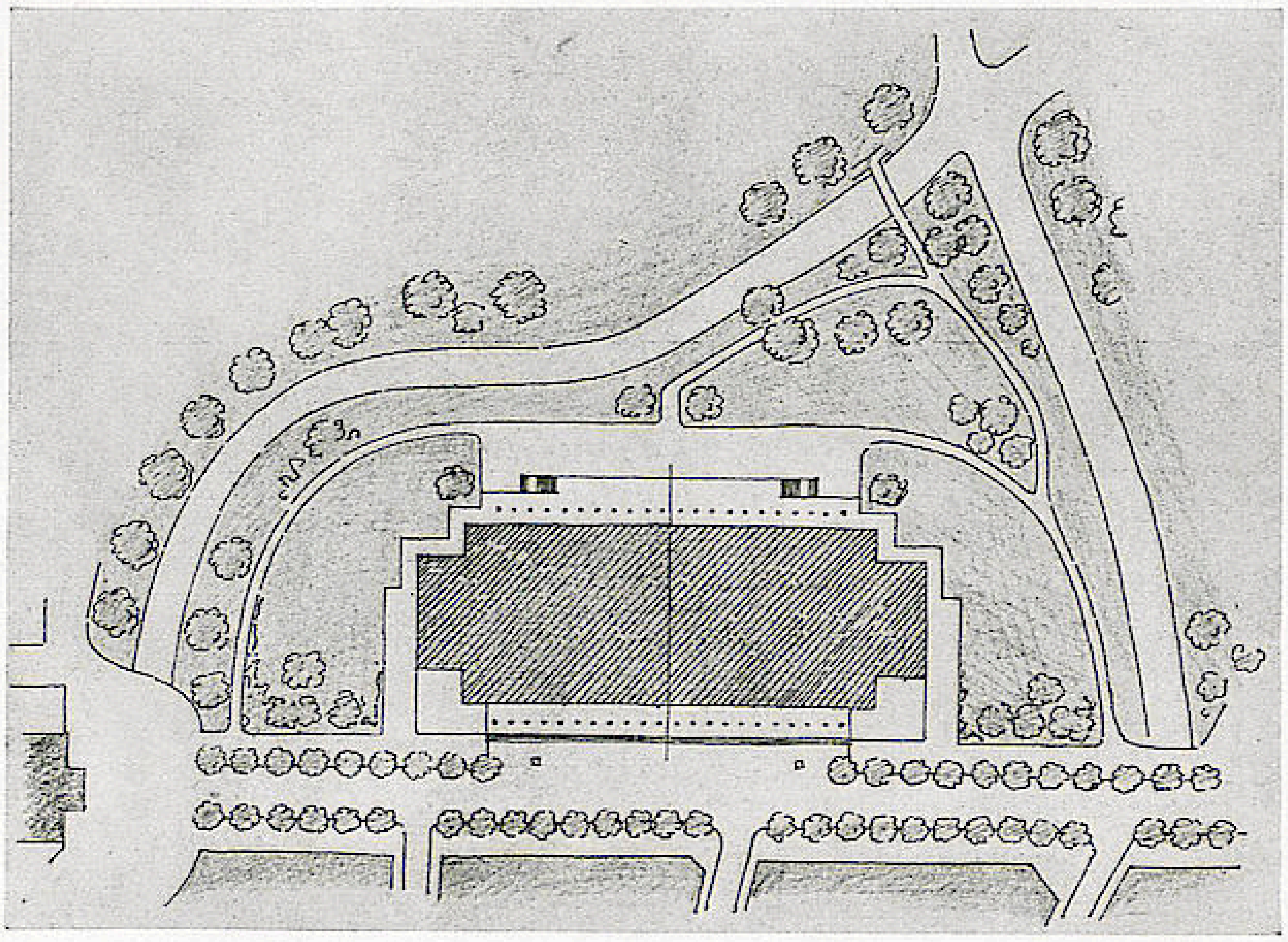


Arch. Paul Ludwig Troost. Das Haus der deutschen Kunst in München

Ansicht von der Prinzregentenstraße

Das Haus der deutschen Kunst in München. Von Karl J. Fischer

Goethe schrieb einst an einen Freund: „Alles was geschieht, ist Symbol, und indem es vollkommen selbst sich darstellt, deutet es auf das Übrige.“
Wer es versteht, in seinen Beobachtungen die Richtung vom Individuellen zum charakterlich Festumrissenen einzuhalten, wird stets in der Kunst eines Volkes die nationale Bedingtheit erkennen. Wer jedoch über die Frage nach nationaler oder internationaler Kunst streitet, gibt zu, daß er in die Kunst seines eigenen Volkes zu wenig eingedrungen, sie nicht genügend erfaßt hat. Ein noch so eifriges Betonen allem Chauvinismus gegenüber, daß die Kunst ihren eigenen Gesetzen folge, die nie durch politische Grenzen gezogen werden können, bestärkt nur die Tatsache, daß die Volksgemeinschaft in der Kunst ihren vornehmsten Ausdruck findet.
Derjenige, der nach Vollendung der Materie in der Technik strebt, hat keine Veranlassung, sich als Künstler in das Wesen seines Volkes zu vertiefen.



Lageplan des Hauses der deutschen Kunst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

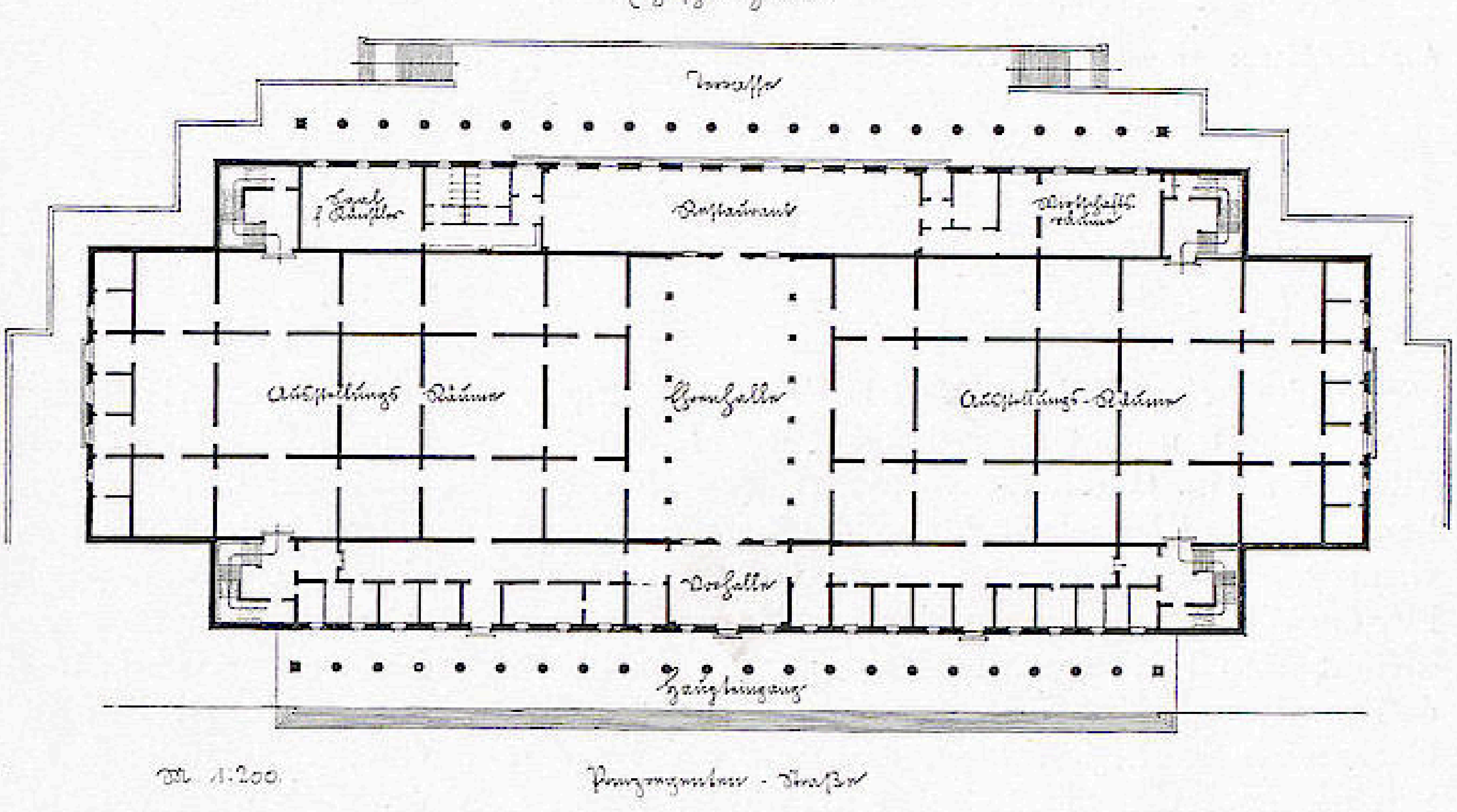
Arch. Paul Ludwig Troost. Das Haus der deutschen Kunst in München

Ansicht vom Englischen Garten

Nur der, der in der Kunst etwas Erhabenes, Vollkommenes erblickt, der lebendig aus dem Untergrund des individuellen, bodenständigen Wesens zu schöpfen versteht, weiß, was er seiner nationalen Kulturgemeinschaft zu verdanken hat. Wer nicht fühlt, nicht versteht, daß die Kunst in der heimatlichen Kultur wurzelt, daß sich all ihre Äste und Zweige, ihre Blätter und Blüten lebensfroh und farbenreich über die Mauern ausbreiten, die politische und wirtschaftliche Verhältnisse errichteten, wird nie erkennen, daß ein Werk, je bodenständiger es in seinem Aufbau ist und je weiter es seine Äste ausstreckt in Licht und Luft, die dem ganzen Volke gehören, fremden Nationen Achtung abgewinnt.

Nur der Künstler, der übertriebenen Chauvinismus von der Kunst fernzuhalten, aber desto stärker und eindrucksvoller seine Bodenständigkeit zu wahren versteht, hat die Seele seines Volkes, aus der die Quellen der Kraft fließen, erobert.

Die Kunst des Architekten Prof. P. L. Troost ist bodenständig, mit dem Geist der Heimat verwachsen, das beweist wieder der Entwurf zum neuen Münchner Kunstausstellungsgebäude — einem Bau, der in bezug auf die Wahl des Platzes, wie die in ihm verkörperte Idee wie kein anderer dazu geschaffen ist, die edle Tradition der Münchner Baukunst zu bereichern und dem ganzen Volke dienstbar zu machen. Bei diesem Projekt haben Bauherr und Architekt eng zusammengearbeitet, mit Liebe und tiefem Verständnis, wie es seit König Ludwig I. kein Führer des Volkes mehr verstand. Mit weitem Blick und elementarer Wucht, feinem Verständnis und tiefem Kunstsinn hat der Reichskanzler und Füh-



Grundriß zum Haus der deutschen Kunst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Philipp Otto Runge. Frau und Söhnchen des Künstlers

Aus den Neuerwerbungen der Nationalgalerie Berlin

rer des deutschen Volkes Adolf Hitler, der Kämpfer für Freiheit und Gerechtigkeit, der Kunststadt München ein Geschenk vermacht, das sich den Bauten eines Klenze würdig an die Seite zu stellen vermag.

Für die Wahl des Platzes an der Prinzregentenstraße spricht allen Teilbetrachtungen voran der Umstand, daß auf ihm die Verwirklichung einer großen, weitblickenden baulichen Idee, die sich würdig den Schöpfungen eines Ludwig I. einzureihen vermag, möglich wurde. Durch die Nähe des Hofgartens, des Prinz-Karl-Palais von Karl von Fischer, des Englischen Gartens mit seinem herrlichen Ausblick auf Baumgruppen, Rasenflächen und Monopteros, erhält das neue Kunstausstellungsgebäude eine Umgebung, wie sie der alte Platz am Botanischen Garten niemals bieten konnte. Freigelagert, nicht eingezwängt in eine Umgebung, die nur stört und erdrückt. Die Ansicht gegen den Englischen Garten, gleich der in der Prinzregentenstraße durch Säulen verschönt und aufgelockert, wirkt würdig und überzeugend, wird die Prinzregenten-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Carl Philipp Fohr. Ritt durch den Wald

Aus den Neuerwerbungen der Nationalgalerie Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. von Führich. Joseph und Maria in Bethlehem

Aus den Neuerwerbungen der Nationalgalerie Berlin

straße überaus reizvoll bereichern und, zwischen die beiden Wasserläufe gebettet, zum Abschluß bringen.

Der Bau selbst gliedert sich, wie der Grundriß lehrt, in einen Längstrakt und zwei Seitentrakte. Der Haupttrakt, der die Empfangshalle mit den rechts und links anschließenden Ausstellungsräumen aufnimmt, ist eingeschossig, während die Seitenteile, die in kleinere Ausstellungskojen eingeteilt sind, sich im Obergeschoß wiederholen. Die Erdgeschoßräume dieser Bauteile nehmen nach der Straßenseite hin die notwendigen Geschäfts- und, nach der Gartenseite zugewendet, die Gesellschafts-, Restaurations- und Wirtschaftsräume auf. Für gute, gleichmäßige Belichtung sorgt ein durchgehendes Oberlicht. Durch den Haupteingang, der an der Prinzregentenstraße vorgesehen ist, betritt man nach Durchschreiten des Vorraumes die große, durch zwei Pfeilerreihen geschmückte Ehrenhalle, die feierlichen Eröffnungsakten dient. In dieser Halle wird die Monumentalplastik die Unterkunft finden, die sie bisher nirgends fand. Die Fassaden werden in feinkörnigem Kalkstein ausgeführt. Eine Freitreppe von 7 Stufen führt von der Straße aus zur Vorhalle empor. Vier Plastiken, zwischen den Säulen stehend, flankieren das sich über dem Haupteingang erhebende Hoheitszeichen aus Bronze. Den breiten Architrav wird eine Inschrift zieren.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Eduard Bick. Brunnen in Zürich

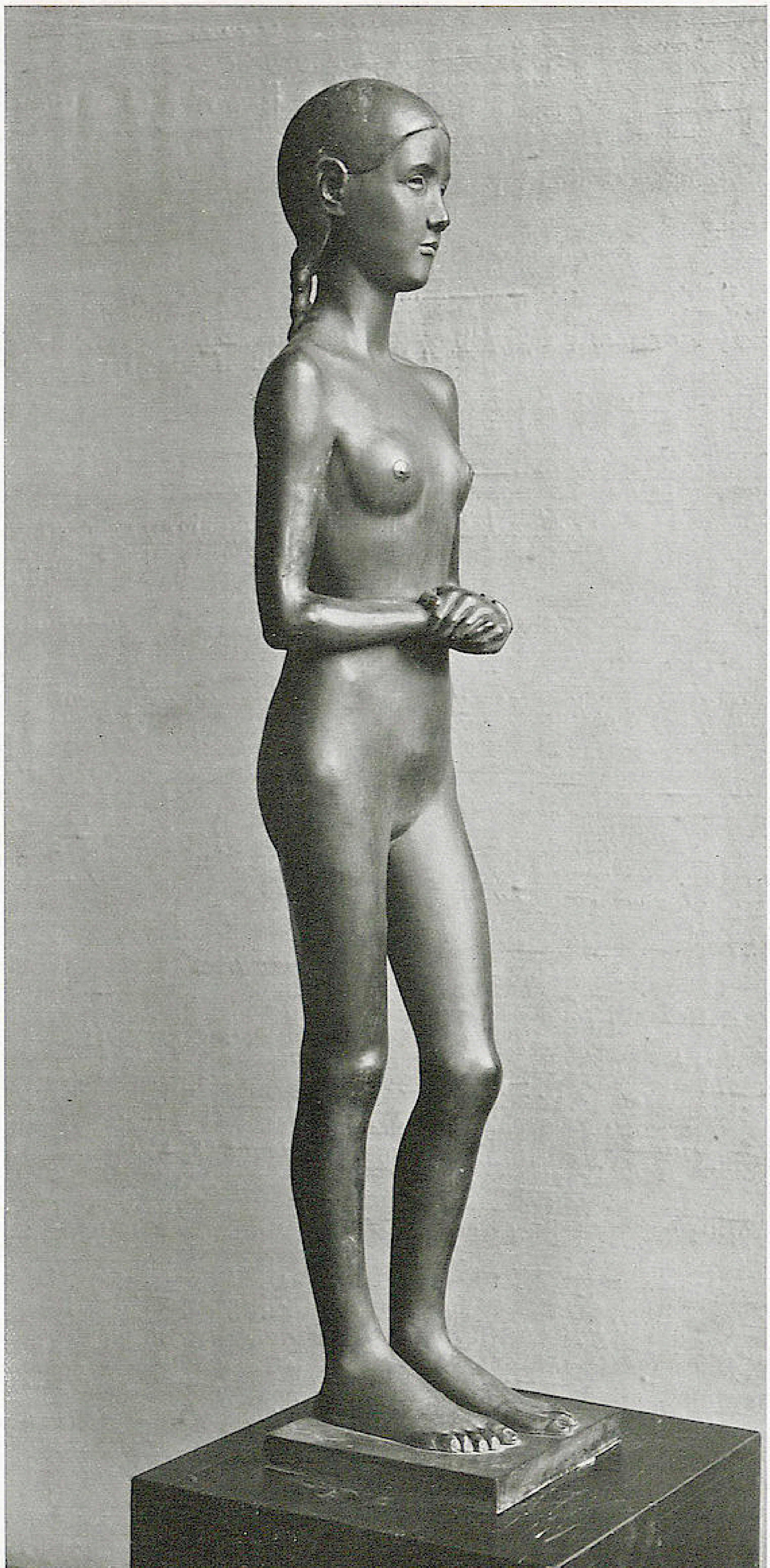
Der Bildhauer Eduard Bick. Von E. Briner

Zu Beginn des Jahres 1933 wurde der Schweizer Bildhauer Eduard Bick 50 Jahre alt. Die Rückschau auf sein bisheriges Schaffen läßt ein stetiges, innerlich gefestigtes Bemühen um die ruhige und klare skulpturale Erscheinung erkennen. Der aus Wil im Kanton St. Gallen stammende Künstler, der in der Tradition des Goldschmiedehandwerks aufwuchs, bildete sich zum Maler aus. Auch als er in München Anatomie studierte und Akte zeichnete, war es ihm noch nicht um bildhauerische Arbeit zu tun. Ganz spontan kam er 1908 in Rom zur Plastik. Er war selbst überrascht, als es ihn plötzlich drängte, aus der Phantasie heraus die Figur eines halberwachsenen Mädchens zu modellieren. Er borgte sich den Gips und erhielt auch die Mittel für den Guß. Das höchst ansprechende Werk (Abb. S. 374) hat in seiner köstlichen grazilen Herbheit einen einzigartigen Reiz.

Nun setzte ein freudiges Studium plastischer Motive ein, und die Arbeiten der nächsten Jahre hatten auf Ausstellungen Erfolg. Eduard Bick war nicht wenig erstaunt, als einer der bekanntesten deutschen Sammler, Baron August von der Heydt, der sich 1916 zufällig in Zürich aufhielt, in einer Ausstellung eine seiner neuen Arbeiten erwarb. Merkwürdig genug: Ein Kunstfreund kauft auf der Reise das plastische Bildnis eines ihm unbekannten Menschen, das von einem ihm ebenfalls unbekannten Bildhauer stammt. Eduard Bick lernte den Sammler kennen, der noch ein zweites Werk von ihm erwarb. Er schuf 1917 auch die Bildnisbüste des Barons August von der Heydt, die im Museum Elberfeld aufgestellt wurde (Abb. S. 375) und deren persönliche und skulpturale Energie etwas angenehm Überzeugendes hat.

Eduard Bick ist in der Wahl seiner Motive anspruchslos, in der Behandlung der Einzelheiten zurückhaltend. Seine ruhevollen Gestalten kennen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Eduard Bick. Mädchen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

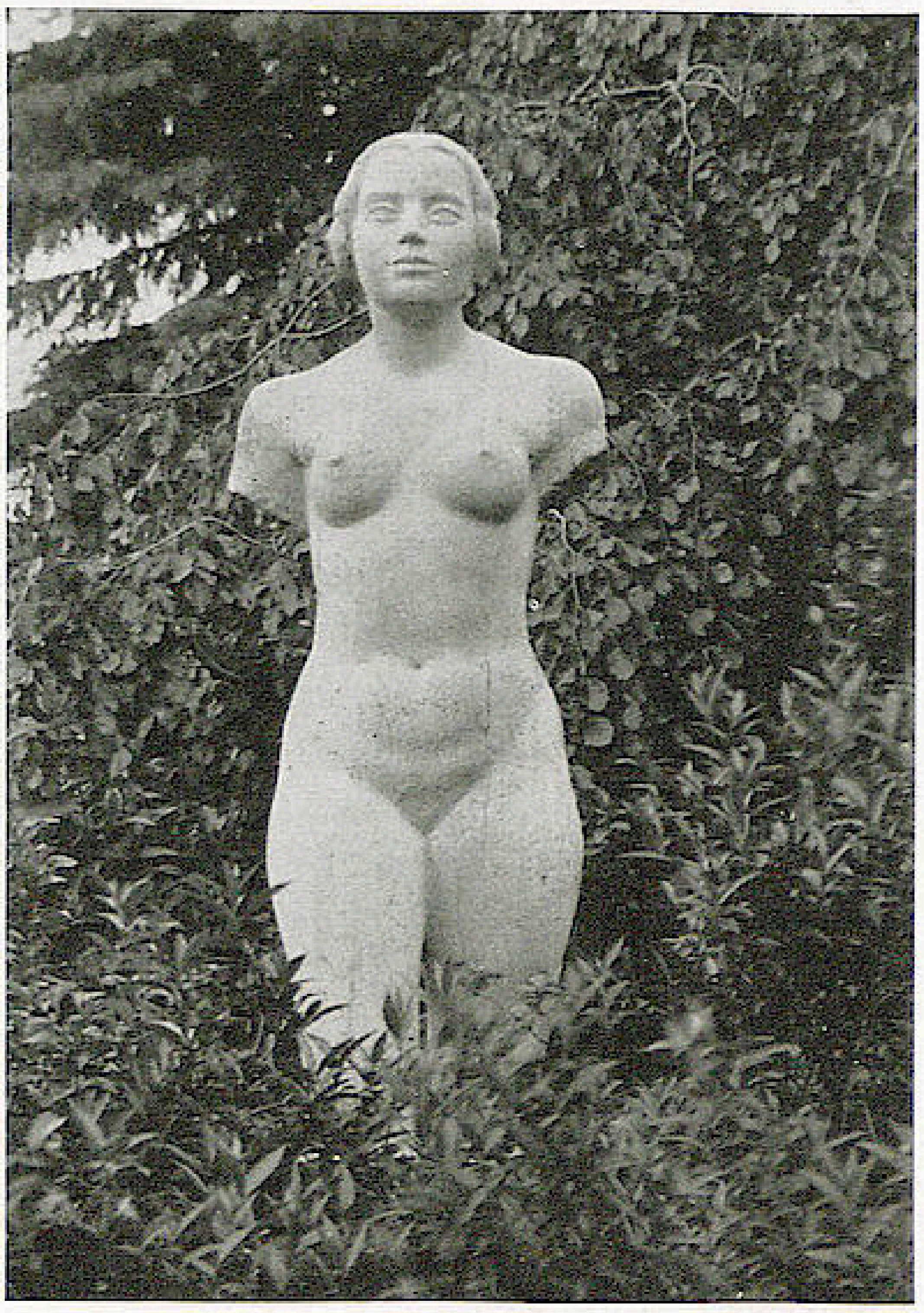
Eduard Bick
Schreitende

Eduard Bick
Porträtbüste Baron August von der Heydt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Eduard Bick. Brunnen in Zürich

weder Pathos noch Gebärde. Aber sie sind erfüllt von einer lichten und freudigen Lebensstimmung, und ihre geschlossene Erscheinung stammt aus unbeirrbarer innerer Anschauung. Zwei seiner Werke wurden zur Aufstellung in öffentlichen Anlagen der Stadt Zürich ausersehen; in der stattlichen Reihe der Zürcher Brunnen ist Eduard Bick durch eine überlebensgroße Granitfigur vor einem Kirchgemeindehaus und durch zwei reizvolle dekorative Arbeiten vertreten: durch eine Bronzeschale mit drei Seepferdchen und einen niedrigen Rundbrunnen mit plastischem Kinderfries. Die Vergeistigung der bildhauerischen Phantasie, die für Eduard Bick kennzeichnend ist, läßt von seiner Kunst noch einen weiteren Aufstieg erwarten.



Eduard Bick
Weiblicher Torso

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Konstantin Dausch. Hirte

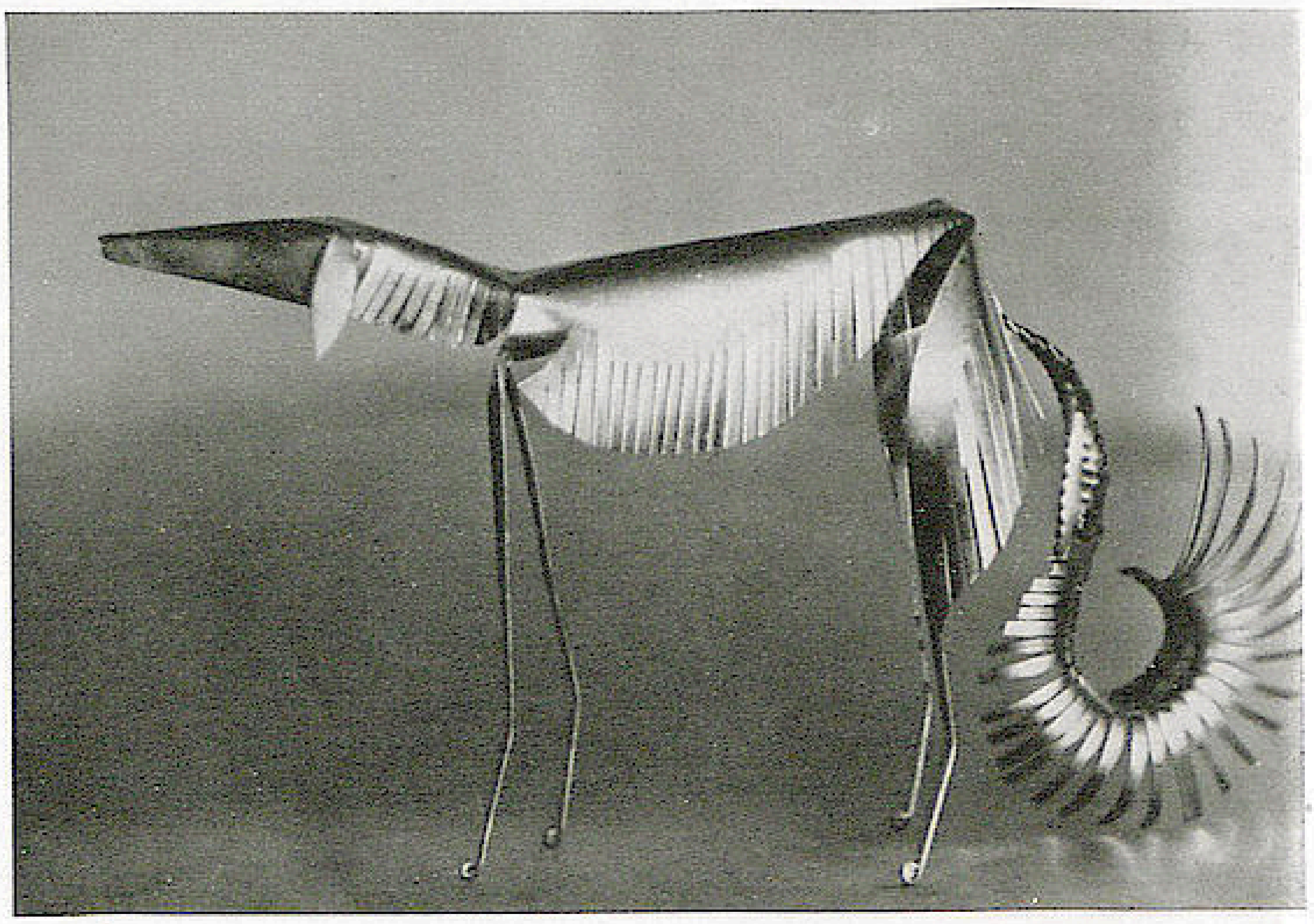
Eine neue Plastik vor der Berliner Nationalgalerie

Den Bronzewerken von Tuaillon, Gaul und Kraus, die in den Anlagen vor der Nationalgalerie stehen, hat sich ein neues Bildwerk hinzugesellt. Es ist ein Werk des Bildhauers Konstantin Dausch (1841 bis 1908), der lange in Rom lebte und dort das Atelier von Canova inne hatte. Dausch stellt einen die Doppelflöte blasenden Hirten mit einem Ziegenbock zur Seite dar.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

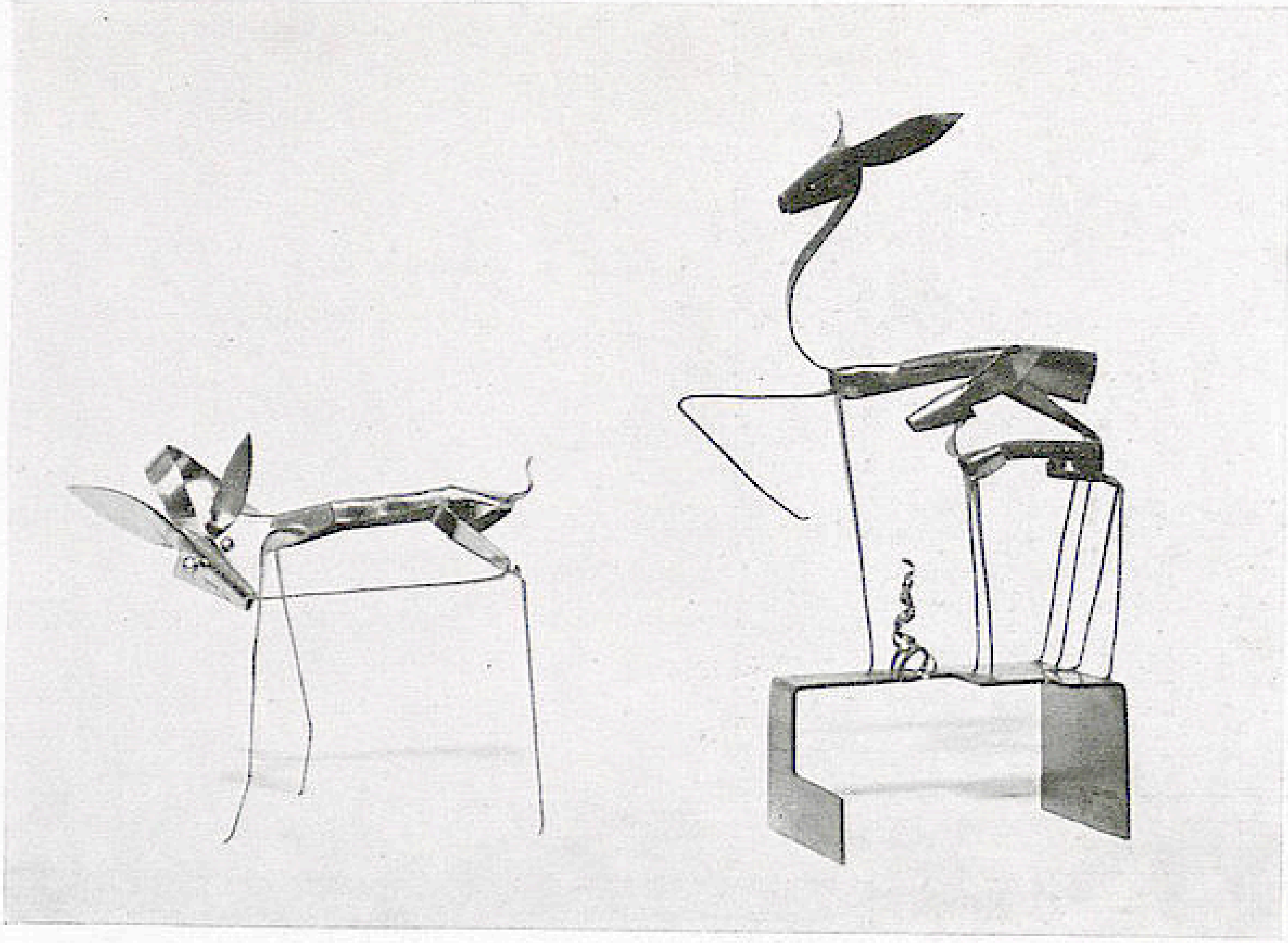
Preis zum Ersten Internationalen Alpenflug

Metallarbeiten
von
Hermann Friedrich, Innsbruck



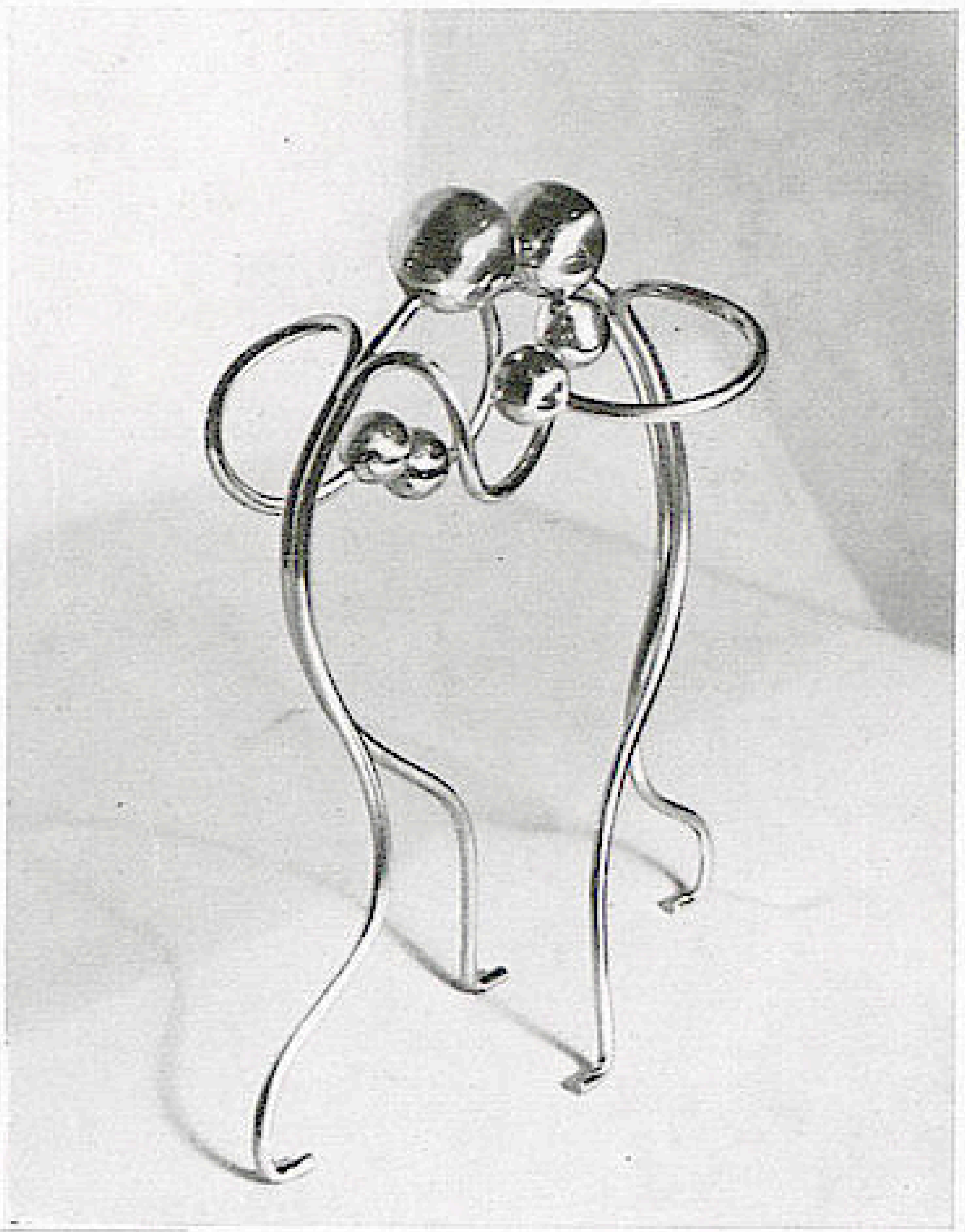
Russisches Windspiel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

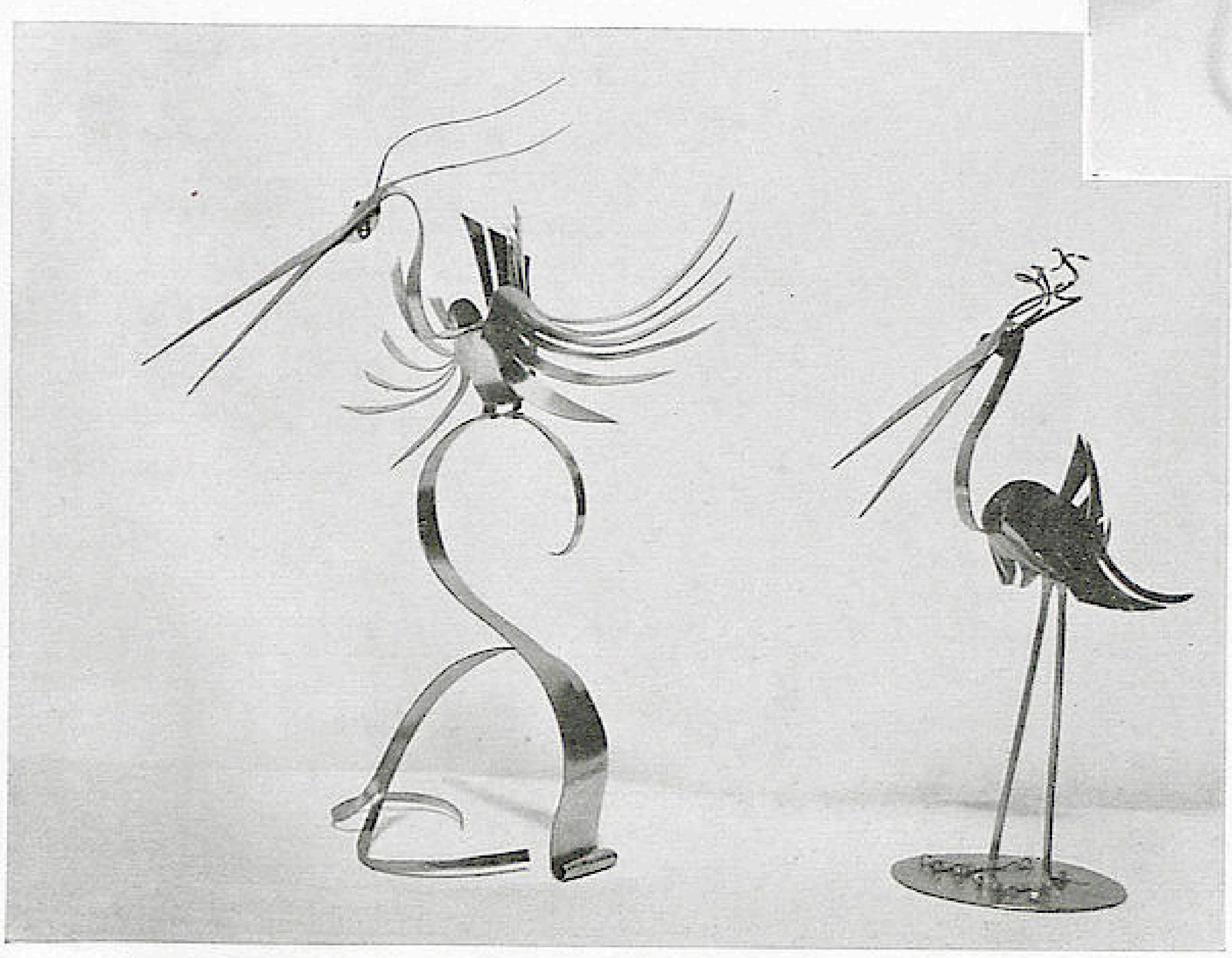


Rehe

Hermann Friedrich
Metallarbeiten

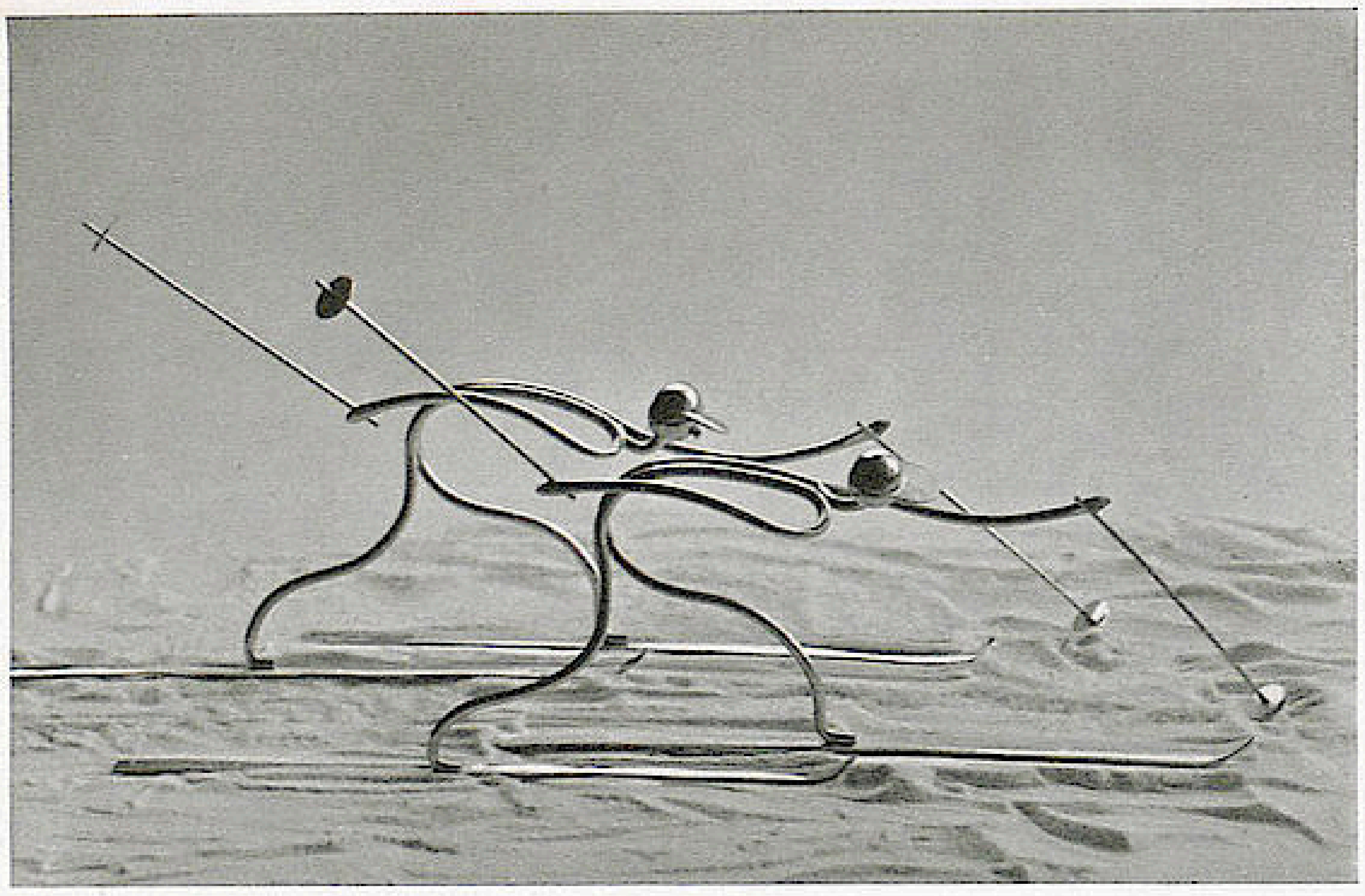


Boxkampf

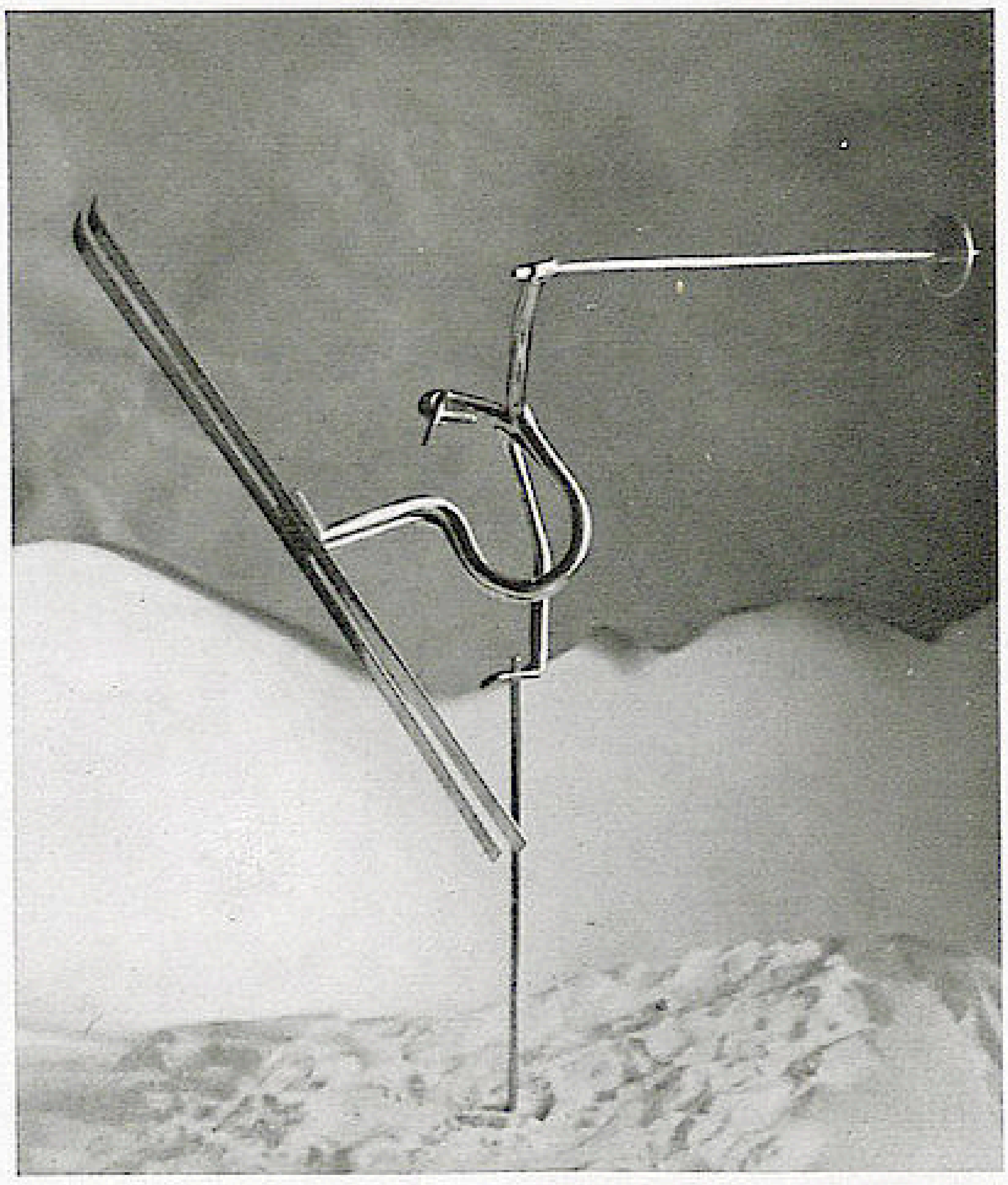


Vögel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

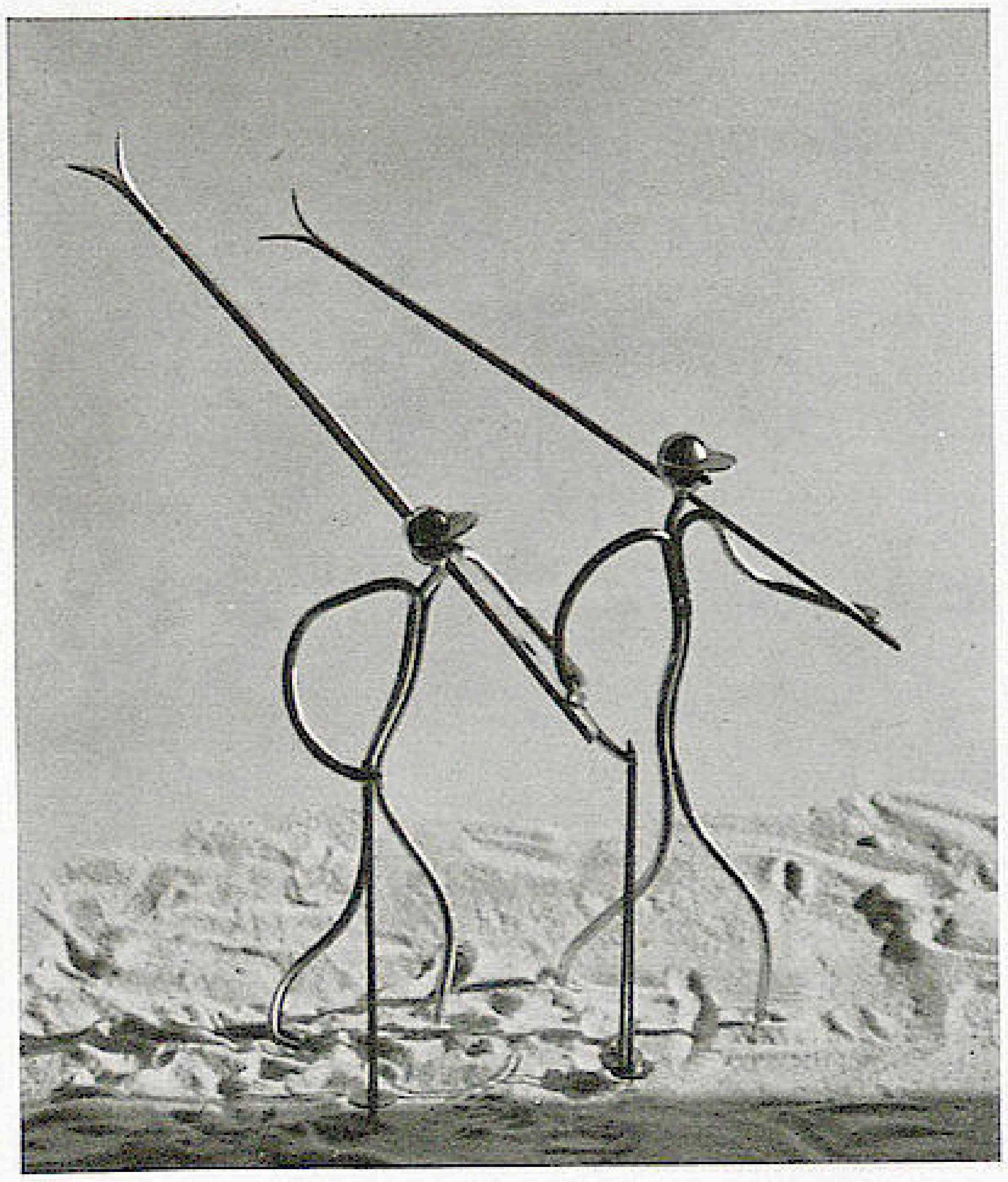


Langlauf



Hermann Friedrich
Metallarbeiten

Der Sprung



Auf zur Sprungschanze

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Zum Problem „Malerei und Architektur". Von Max Unold

Es gab eine Zeit, in der man am Gemälde vor allem die „Plastik" und Illusionswirkung schätzte, in der es mehr oder weniger in der Absicht des Malers lag, den Beschauer durch einen Rahmen in ein Stück täuschend nachgeahmter Wirklichkeit blicken zu lassen. Im Gegensatz hierzu werden heute Räumlichkeit und Tiefe des Bildes durch Kunstmittel gestaltet, die eine solche Panoramawirkung instinktiv vermeiden. So verschiedenartig sonst die Tendenzen der Gegenwartskunst sein mögen: dies eine wird man überall wiederfinden, nicht nur in den Plakatflächen der „Brücke"-Bilder, sondern selbst in der Überdeutlichkeit der „Neu-Sachlichen". Die dargestellten Formen können vollkommen gerundet erscheinen — niemals gestatten sie die Vorstellung, daß man sie betasten könnte, weil sie gänzlich in die Bildebene eingebettet sind. Diese neue Bildraum-Anschauung hat wohl in erster Linie dazu geführt, daß der Künstler jetzt leichter als zur Zeit des Naturalismus und Impressionismus den Weg zur Monumentalmalerei findet, die von der Baukunst die Gesetze ihres besonderen Stiles empfängt. Im Barock mußte die Malerei das Bestreben der Architektur nach Auflösung alles Festen unterstützen, die Kuppel- und Deckengemälde sollten Unendlichkeit vortäuschen, einen Himmel, der die Mauer als solche überhaupt aufhob. In unseren Tagen dagegen wird die Undurchdringlichkeit der Wand, ihre „Zweidimensionalität", betont und der Maler dadurch vor ein Problem gestellt, das für ihn auch in seinem Tafelbild existiert — das Problem der „Flächigkeit".

Die Ölmalerei gestattet bekanntlich das freieste Arbeiten und bietet die reichsten Möglichkeiten des Vorgehens und der Vollendung; im Vergleich mit ihr bleiben die verschiedenen Verfahren, welche für den malerischen Schmuck der Wand erfunden wurden, in den Mitteln beschränkt und spröder zu handhaben. Durch diese technischen Voraussetzungen sind einerseits die Grenzen abgesteckt, welche eine der Architektur dienende Kunst auch stilistisch nicht überschreiten darf, andererseits sind dadurch gerade Anregungen gegeben zu einer dem spezifischen Zweck entsprechenden Form- und Raumbehandlung. So lassen sich z. B. im Fresko naturalistisch-plastische Wirkungen nur sehr schwer und nur durch eine Vergewaltigung des Materials erzielen. Aus diesem Grund bringt der Barockkünstler, der gerade solche Effekte erreichen will, seine Malerei so entfernt vom Beschauer an, daß das Auge einen modellierten Gipsputto von einem gemalten kaum mehr unterscheiden kann. Eben deshalb hat man andererseits im späteren 19. Jahrhundert auf diese Technik fast ganz verzichtet und dekorative Gemälde konsequenterweise mit Ölfarbe auf Leinwand ausgeführt, weil sie sich nur im Ausmaß von Staffeleibildern unterscheiden, sonst aber genau so realistisch wie diese sein sollten. Heute schätzen wir die glanzlose und nicht sehr kontrastreiche Freskenfarbe, wie sie nach dem Auftrocknen stehen bleibt, ihre Flachheit und Unstofflichkeit, als positiven Wert und verwenden sie ohne viel Raffinements, wie es ihrer Natur am meisten entspricht: eigentlich wird sie ja nicht aufgetragen, sondern die oberste Mörtelschicht wird mit ihr eingefärbt. Reiz und Ausdruck müssen somit hauptsächlich in der Linienführung gesucht werden, und Konturen, welche diese nachdrücklicher hervorheben, sind hier durchaus am Platz. Denn sie werden schon beim Übertragen des Kartons in den feuchten Verputz eingeritzt; nichts liegt also näher, als sie mit dem Pinsel nachzuziehen und solche linear-zeichnerischen Momente werden eine Illusion der Tiefe erst recht verhindern.

Beim Mosaik steht ein intensiv farbiger Werkstoff zur Verfügung, der durch eine fast unbeschränkte Auswahl von Tönen mit der Ölmalerei ohne weiteres konkurrieren könnte. Mancher zieht deshalb mattes Stein- und Marmormaterial vor, das mit einer gedämpfteren Skala näher am Fresko steht. Aber auch bei Herstellung aus den glänzenden und farbreichen Glaspasten wirkt das musivische Gemälde durch das Zusammensetzen aus kleinsten Teilen, das Nebeneinander der winzigen Steinchen, gleichsam „gemauert" und erzeugt dadurch ein ähnliches Phänomen, wie es der gewebte Bildteppich bietet oder — der Pointillismus. Die Fugen sind eine Art Raster, welcher Modellierung und Räumliches innerhalb der Darstellung mehr als abstrakten Hinweis erscheinen läßt und das Auge auf der vorderen Bildfläche festhält.

Während man in den Zeiten des geringsten Verständnisses für die den monumentalen Künsten innewohnenden Gesetze die Fugen des Mosaiks möglichst zu vertuschen und die natürlicherweise unebene Oberfläche durch Abschleifen der eines gefirnißten Ölgemäldes anzugleichen suchte, blieben beim Glasfenster immer die Bleistreifen bestehen, welche die verschiedenfarbigen Gläser zusammenhalten. Diese Verbleiung wird jetzt mit Bewußtsein als flächiges Ornament verwendet, und wenn man früher helle und fade Töne bevorzugte, weil sie möglichste Deutlichkeit des „Bildmäßigen" gestatten, so greift der Künstler nunmehr mit Vorliebe zu den tiefen und feurigen Nuancen, wie wir sie in den mittelalterlichen Domen bewundern. Denn man hat wieder eingesehen, daß das Glasfenster nichts Schöneres sein kann als ein Stück farbig leuchtender Wand, welche die tragenden, dunklen Mauern nicht nur durchbricht, sondern auch verbindet.

Daß diese technischen Voraussetzungen wieder als Grundlage der formalen Behandlung in der Monumentalmalerei erkannt wurden, ist ein positiver Gewinn, den uns die letzten Jahrzehnte gebracht haben (und es wäre undankbar, hier nicht den Namen Gottfried Heinersdorffs zu nennen, der in

(Fortsetzung Seite 383)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Emil van Hauth. Schnee in Berlin-Westend

Aus der Ausstellung der Berliner Sezession

Die Ausstellung der Berliner Sezession

Die Jury der völlig neugeordneten Berliner Sezession, in der Degner, Gilles, Harth, van Hauth und Purrmann saßen, hat einmal den mutigen Versuch gemacht, ohne Rücksicht auf die Anfeindungen, die der neuen Malerei zuteil werden, einen Umriß von führenden deutschen Künstlern zu geben. Man hat in dieser Frühjahrsausstellung im allgemeinen darauf verzichtet, junge unbekannte oder bisher verkannte Künstler hinzuzuziehen. Man hat sich darauf beschränkt, einige 50 Maler und 15 Bildhauer zu zeigen, die naturgemäß nicht das deutsche Kunstschaffen allein repräsentieren können. Aber darunter befindet sich ein großer Teil der besten Maler und Bildhauer der Gegenwart, die wohl in der Lage sind, den künstlerischen Schaffensraum zu umreißen, in dem wir heute leben. Man hat diesmal sparsamer gehängt als früher, wodurch der Überblick klarer und damit erfreulicher geworden ist. Im Eingang hat man Aussprüche von Schwind bis Thoma angeheftet, in denen diese Künstler des 19. Jahrhunderts Zeugnis ablegen, wie sie von ihren Zeitgenossen zunächst verlacht und verachtet worden sind. Von hier aus fällt der Blick auf den „Singenden Mann" von Barlach, der mit zwei Zeichnungen gewissermaßen als die Ehrung für diesen großen deutschen Künstler aufgestellt worden ist, die von der Akademie unterlassen wurde.

Unter den Malern findet man zunächst die Vorkämpfer der neuen deutschen Kunst.

Unter den Jüngern fallen auf: der „Mann mit der Mütze" von Max Kaus, ein „Blick über Vorstadthäuser im Schnee", eine der intensivsten und besten Arbeiten, die wir bisher von Emil van Hauth sahen; von Otto Herbig eine „Flußlandschaft" von ungewöhnlicher Wärme und Musikalität. Liebenswürdig und anmutig, die kleine „Post im Kurort" von Theo Champion. Otto Andreas Schreiber, dessen feine Begabung schon verschiedentlich auffiel, muß sich vor großen Formaten hüten, da sich vorläufig sein Wesen zu sehr verflüchtigt. Wolf Hoffmann, Hasso von Hugo (der hier viel besser vertreten ist als in der Akademie), Arthur Degner, Schmidt-Reitwein, A. W. Dreßler sind noch besonders zu nennen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Unter den Plastikern treten Herbert Garbe mit einem „Mädchen mit Sichel", Philipp Harth mit einer großen, aus Holz geschnitzten „Hyäne", Kolbe mit der Bronze eines Mannes, Marcks, Scharff, Milly Steger, Thorak und Laurent F. Keller besonders hervor.

Diese Ausstellung, die von jungen Künstlern gewählt worden ist, die sich zum Teil bewußt zum Nationalsozialismus bekennen, kann jeden belehren, daß auch im neuen Staat der Atemraum für die lebendige Kunst geschaffen werden wird. W.

Die ewige Kunst

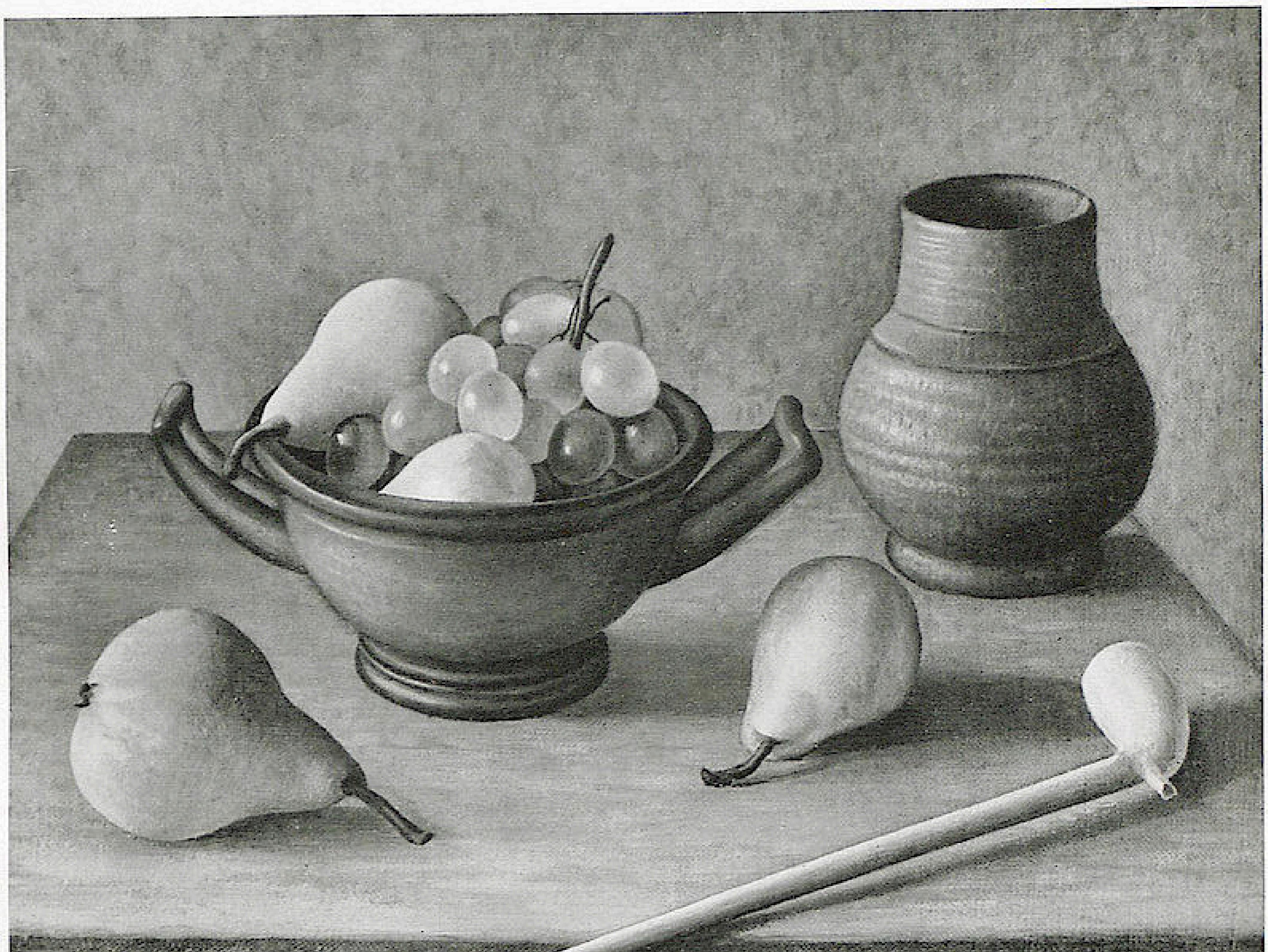
Was bleibt von all dem Trubel, den die Menschen aufwirbeln machen? Die Pyramiden stehen da und zwingen uns noch heute in die Knie; wo blieben die Pharaonen? Die Malerei auf der äußersten Umhüllung einer Mumie ist uns noch heute ein Entzücken; was bedeutet die arme kleine Prinzessin, der kostbaren Hülle zerbröckelter Inhalt? Die Paläste bleiben bestehen, die Könige sterben. Die Trümmer eines goldenen Bechers lassen Griechenland vor uns wieder erwachen.

Zum Problem „Malerei und Architektur"

(Fortsetzung von Seite 381)

unermüdlicher Arbeit zu dieser Wiederbelebung beigetragen hat). Doch aus einer Erkenntnis der Prinzipien allein lassen sich diese Aufgaben nicht lösen — aus diesem Boden kann höchstens Geschmackliches, Kunstgewerbliches wachsen — sie müssen, man denke an Marées, im Schaffen bezwungen werden! Auch darf man nicht vergessen, daß hier Einflüsse wirksam sind, die jenseits des rein Künstlerischen, in der geistigen Gesamtverfassung einer Zeit liegen. Wo also z. B. das Hieratische, wie es die Kirche braucht, wo das Pathetisch-Feierliche, wie es dem großen Repräsentationsraum entspricht, im Grunde fehlen, da reicht keine Begabung des Einzelnen aus, sie zu ersetzen. Näher oder ferner, sei es auch nur in Geste und Kostüm, droht da die Beeinflussung durch glücklichere Epochen der Vergangenheit. Trotzdem sind in kirchlichen und profanen Bauten ausgezeichnete Leistungen monumentaler Kunst entstanden, und so hat man eine Zeitlang mit der Idee gespielt, das bewegliche Gemälde

Hasso von Hugo. Stilleben
Aus der Ausstellung der Berliner Sezession



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

durch das unbewegliche überhaupt zu ersetzen; ausschließlich die Architektur sollte dem Bild seinen Platz anweisen oder vielmehr den Ort bestimmen, an dem ein Bild entstehen müßte. Diesem Gedanken widerspricht jedoch die Entwicklung nicht nur unserer Kunst, sondern auch unserer Wohnkultur. Die Tafelmalerei wird, ganz abgesehen von ihrem inneren Wert, auch fernerhin am besten das Bedürfnis derjenigen Menschen befriedigen, die ihre Räume nach eigenem Gutdünken schmücken und mit diesem Schmuck zuzeiten auch wechseln möchten. Und auch auf den glatten Wänden, aus denen heute das Bauwerk sich bildet und schichtet, werden in Sonderheit moderne Bilder keineswegs als Fremdkörper stören, da sie, wie oben erwähnt, ohne flach zu sein, genau so flächig wirken wie die jetzt bevorzugten Grundelemente des Innenraumes. Vor allem jedoch erhalten jene intimen Werke, in denen der Maler verzichtend auf dekorative Zwecke und Funktionen sein Erlebnis der Natur formt und gestaltet, ihn in beständiger Fühlung mit der Wirklichkeit, und ohne diese Lehrmeisterin ist auch in der monumentalen Malerei ein wahrhaftiger Zeitstil nicht zu erringen.

Philipp Harth. Hyäne

Aus der Ausstellung der Berliner Sezession